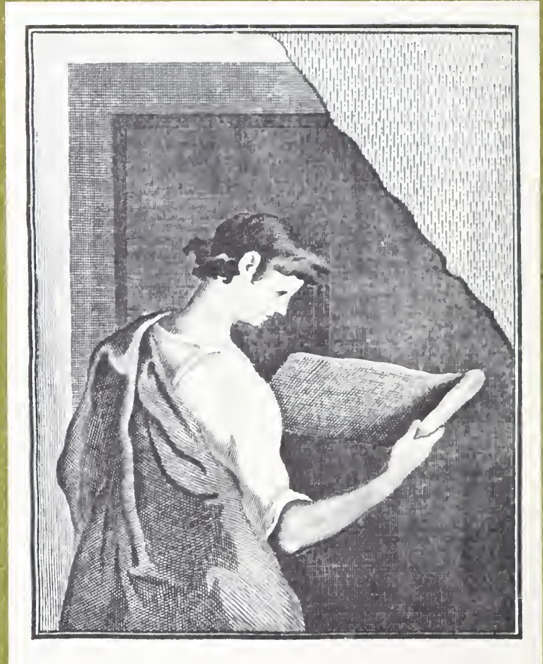
GESCHICHTE DER KUNST IN GROSSBRITANNIEN UND IRLAND



VON SIR WALTER ARMSTRONG



GESCHICHTE DER KUNST IN GROSSBRITANNIEN UND IRLAND

ARS UNA, SPECIES MILLE

BÄNDE IN VORBEREITUNG:

DEUTSCHE KUNST
FLÄMISCHE KUNST
FRANZÖSISCHE KUNST
HOLLÄNDISCHE KUNST
NORDITALIENISCHE KUNST
SÜDITALIENISCHE KUNST
SPANISCHE UND
PORTUGIESISCHE KUNST
ROMANISCHE KUNST
GRIECHISCHE KUNST
BYZANTINISCHE KUNST
KUNST IN NORDAMERIKA
ÄGYPTISCHE KUNST
KUNST IN CHINA UND JAPAN
INDISCHE KUNST



Richard Sackville, Earl of Dorset

Nach dem Miniaturbild von Isaac Oliver

(Viktoria und Albert-Museum)

GESCHICHTE DER KUNST IN GROSSBRITANNIEN UND IRLAND

VON

SIR WALTER ARMSTRONG
DIREKTOR DER NATIONAL-GALERIE VON IRLAND



MIT 600 ABBILDUNGEN
UND 4 FARBENTAFELN

JULIUS HOFFMANN · VERLAG · STUTTGART
MCMIX

*Deutsche Übersetzung
von Erich Haenel*

Dieser Band erscheint gleichzeitig in englischer Sprache bei William Heinemann, London und Charles Scribner's Sons, New York. Französisch bei Hachette & Cie., Paris. Italienisch bei dem Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo. Spanisch bei der Libreria Gutenberg de José Ruiz, Madrid

VORREDE

Die Geschichte der Kunst auf den britischen Inseln — die noch geschrieben werden muß — wird die Geschichte einer oft gehemmten und ebenso oft in ihrem Laufe abgelenkten Entwicklung sein. Die erhaltenen Denkmäler widersprechen der allzuoft gehörten Behauptung, die ungleichmäßig gemischte Rasse der Bewohner Englands, Schottlands und Irlands sei im Grunde unkünstlerisch veranlagt und würde, sich selbst überlassen, wenig oder nichts geschaffen haben, was den Kunsthistoriker irgendwie besonders fesseln kann. Gewiß gebührt den keltischen und lateinischen Elementen innerhalb des britischen Volkes der Ruhm der meisten hervorragenden Schöpfungen ihrer künstlerischen Vergangenheit; schließlich aber bilden doch diese keltischen und lateinischen Elemente einen integrierenden Bestandteil der britischen Rasse. Wir sind ebenso berechtigt, auf ihre Werke stolz zu sein, wie auf die politischen Talente, die wohl in erster Linie dem germanischen Tropfen ihres Blutes entstammen. Unmöglich kann man die künstlerische Begabung eines Volkes leugnen, das Denkmäler wie die der frühchristlichen Kunst in Irland hinterlassen hat, wie die herrlichen Kirchen, die den Boden Britanniens von Chichester bis Elgin bedecken, wie die Manuskripte des 12., 13. und 14. Jahrhunderts und die Stickereïen derselben Zeit, wie die Schöpfungen des Perpendikulärstiles, wie die Miniaturbildnisse, die in ungezählten Mengen von den Tagen Hilliards bis auf die von Cosway entstanden, wie die Renaissance-Architektur von Inigo Jones, Wren und ihren Schülern, wie die Kunst der großen Porträtisten des 18. Jahrhunderts und der Landschafter, ihrer Nachfolger. Selbst viele Schöpfungen der gotischen Renaissance des 19. Jahrhunderts ließen sich hier einreihen. Mag diese ganze Bewegung auch eine Verirrung sein, mag sie sich mehr auf archäo-

logische als auf künstlerische Bestrebungen gründen, so hat sie uns doch eine Reihe von Bauten geschenkt, in denen die Formen der Gotik in einheitlicher Weise schöpferisch belebt sind, und ein paar grandiose Kolossalbauten wie den Palast von Westminster, in Ansehung der Zeit und der Schnelligkeit ihrer Entstehung wahre Wunderwerke. Als Beweis für die künstlerische Begabung der britischen Rasse ließen sich sogar noch spätere Perioden heranziehen. Hat sich je ein Volk schneller aus dem Sumpf einer unkünstlerischen Existenz herausgearbeitet als die jüngeren englischen und schottischen Architekten aus dem Chaos der verrückten Architektur, die in England noch vor zwanzig oder sogar zehn Jahren geherrscht hat? Ist dieser Entwicklungsprozeß auch noch nicht zu Ende, so ist er doch weit genug vorgeschritten, um zu bezeugen, daß die britischen Baukünstler unter glücklichen Verhältnissen in der Tat noch etwas von dem Geiste Jones' und Wrens in sich haben, und um ahnen zu lassen, daß sie sich, gibt man ihnen Gelegenheit und Freiheit, in ihrem Schaffen dem jener beiden großen Meister nähern können.

Für jede unserer glücklichen Perioden und Schaffensgebiete vermögen wir Leistungen ersten Ranges zu nennen. Jenen Resten keltischer Kunst, die man besonders in Irland gefunden hat, läßt sich in ihrer Art nichts an die Seite stellen. Die zweieinhalb Jahrhunderte, die die Geburt, das Werden und den Untergang der gotischen Architektur sahen, haben nichts Vollkommeneres geschaffen als das Innere von Westminster oder die Nordostpartie zu Salisbury oder den Gesamtentwurf der Kathedrale von Lincoln, nichts Eigenartigeres als die Kapellen Heinrichs VI. und Heinrichs VII. Die Renaissance-Architektur hat nichts Schöneres geboren als den ersten Entwurf Inigo Jones' für Whitehall und den Christopher Wrens für die Pauls-Kirche. Kaum brauchen wir die Maler des 18. Jahrhunderts oder selbst jene lange Reihe von Miniaturmalern von der Regierung Heinrichs VIII. bis zu der Zeit Georgs III. noch zu nennen, denn sie alle haben schon ihren Platz in der Geschichte der britischen Kunst gefunden. Doch dürfen wir noch daran erinnern, daß unter den Resten des Kunsthandwerkes aus gotischer Zeit genug Schöpfungen vorhanden sind, die deutlich beweisen, daß der Metallarbeiter, der Illuminator, der Glasmaler, der Sticker, selbst der Steinbildhauer in England mit kaum geringerem Erfolg tätig war als in anderen

Ländern. Verglichen mit denen des Kontinents sind der erhaltenen Arbeiten dieser Art zwar wenige, aus ihren künstlerischen Werten aber ergibt sich, daß sie die Reste einer weit ausgebreiteten Tätigkeit darstellen.

Wie kommt es also, daß ihre Denkmäler so dürftig und die Fäden der Entwicklung oft so schwer zu ziehen sind? Drei Gründe gibt es hierfür, die untereinander in engster Wechselwirkung stehen. Der erste ist die insulare Lage, der zweite der insulare Charakter — „Jeder Engländer ist eine Insel für sich" —, der dritte das Zusammentreffen politischer und religiöser Umwälzungen mit den kritischen Momenten in der künstlerischen Entwicklung. Eine sorgfältige Analyse könnte diese drei Gründe leicht in einen einzigen verschmelzen und beweisen, daß an allen Eigentümlichkeiten der künstlerischen wie der politischen Geschichte einfach die Existenz des Kanals schuld ist. Es genügt jedoch für meine unmittelbare Aufgabe, später einzusetzen und den Versuch einer Darstellung davon zu machen, wie diese drei Momente einzeln die Entwicklung der britischen Kunst und die Erhaltung ihrer Werke beeinflußt haben.

Über die insulare Lage brauchen wir nicht viel Worte zu verlieren. Ihr verdanken die Engländer den nationalen Charakter, der ihre Kunst von den Tagen der dunkelsten Vorzeit an kennzeichnet. Ohne den Kanal wären sie einfach eine französische Provinz, oder Frankreich eine Provinz Englands, und nur jene schwachen und delikaten Nuancen, die allein dem Kenner die Trennung gewisser Gruppen einer Schule erlauben, würden die Ausstrahlung der Kunst von ihrem Zentralpunkte bezeichnen. Einzelne Autoren behaupten, England bildete trotz des Kanals nur eine französische Provinz, wenigstens auf dem Gebiet der Architektur. Das ist in gewissem Sinne zum Teil richtig, doch nur insoweit, als alle künstlerischen Bewegungen den Charakter des Provinziellen annehmen, sobald sie den Mutterschoß verlassen haben. Doch selbst dies Zugeständnis muß noch eingeschränkt werden, denn ein großer Teil der englischen Gotik geht überhaupt auf keine französische Wurzel zurück. Das früheste reife Denkmal der fertigen Gotik steht nicht in Frankreich, sondern in England und atmet nicht französischen, sondern englischen Geist und sein Detail ist durchaus englisch und nicht so reich und üppig wie bei den Baumeistern von St. Denis, Paris, Sens und Chartres.

Den ganzen Sachverhalt drücken wir wohl am besten aus, wenn wir sagen: das, was man als gotische Kunst kennt, war eine Ausdrucksform, die aus den Bedürfnissen, Zuständen und Bestrebungen derjenigen Nationen entsprang, welche gegen Ende des Mittelalters den Nordwesten Europas bewohnten. Die Fortschritte stellten sich bald hier, bald dort ein. Nordfrankreich war schon damals, wie noch heute, weit regsamer als die Nachbarländer, war eher bereit Opfer zu bringen, hatte ein feineres Empfinden für Aufbau und konstruktive Logik und besaß einen größeren Schatz ausgezeichneten Materials. So vermochte es der allgemeinen Entwicklung mehr als die übrigen Länder Vorschub zu leisten. Das alles aber beweist durchaus nicht, daß allein in Frankreich der Stil Lebenskraft besaß, daß dort allein regsame Kräfte an der Durchbildung eines Stilgedankens tätig waren, während man überall sonst nur den Spuren dieser Meister nachging und bestenfalls traurige Nachbildungen lieferte. Wäre das der Fall, so ließe sich die Architektur des Mittelalters ohne Mühe überblicken. Wir brauchten dann nur der Entstehung der Formen auf der Ile-de-France nachzugehen und ihren allmählichen Niedergang während ihrer Ausbreitung von dem Zentrum aus zu verfolgen. Dann wäre die Gotik in England nur ein schwacher Abglanz der in Frankreich und besäße überhaupt keinen individuellen Charakter.[1]

In der Tat aber ist ihre Individualität außerordentlich stark. Sieht man von den stilistischen Grundprinzipien und den durch sie geschaffenen Formen ab, die mehr oder weniger notwendig sind, so ist die englische Gotik von der französischen ebenso verschieden wie die Malerei Venedigs von der in Florenz. Ihre Ziele liegen so weit auseinander, daß in neun Fälllen unter zehn die Schönheiten einer englischen Kirche den Fehlern einer französischen entsprechen und umgekehrt. Ihre Methoden weichen so deutlich voneinander ab, daß wir fast bei jedem Detail auf den ersten Blick die Nationalität des Bauwerkes bestimmen können, an dem es auftritt. Kurz, wir besitzen jeden denkbaren Beweis dafür, daß die Gotik in England ein ebenso vollgültiges

[1] Die Geschichte der modernen Frauentracht ist eine gute Illustration einer künstlerischen Bewegung, die tatsächlich von einem Zentrum ausgeht; ihre Geburtsstätte ist Paris, wo sie den natürlichen Ausdruck der Nation bildet. Je weiter sie sich von der Rue de la Paix entfernt, desto lebloser und unselbständiger wird sie, behält aber dabei immer die französischen Formen bei.

Produkt der gegebenen Verhältnisse ist wie in Frankreich. Das konstruktive Empfinden der Engländer ist dem der Franzosen nicht gleich. Sie fühlen nicht so tief wie die letzteren die Notwendigkeit, Mittel und Zweck in der Form zu verschmelzen. Kein englischer Architekt hat je konstruktive Kühnheit und künstlerischen Ausdruck so glänzend verbunden wie in dem Obergaden von Amiens. Ebensowenig aber findet sich in England ein Beispiel jenes überreizten künstlerischen Ehrgeizes, wie ihn die Anlage des Chors von Beauvais verkörpert.

Kurz, die englische Architektur des Mittelalters hat ihren eigenen Charakter, ihre eigenen Schönheiten und Mängel, ihre eigenen Meisterwerke und Fehlschläge, die, wie andere monumentale Reste aus jener Zeit, beweisen, daß das Inselvolk sich von den Nationen des Kontinents, soweit eingebornes ästhetisches Streben und Können in Frage kommt, nicht wesentlich unterscheidet. England besaß eine Fülle von Architekten, die den Stil, in dem sie schufen, ebenso vollkommen beherrschten, wie die Sprache, in der sie redeten. Ab und zu drangen neue Ideen von außen herein, hier und da fand ein wandernder Handwerker aus irgend einem südlichen Lande den Weg zu ihnen, und ihre eigenen Auftraggeber, Bischöfe und Adlige, pflegten ihren Ehrgeiz durch die Berichte von dem künstlerischen Schaffen fremder Länder anzufeuern. Bei alledem verloren sie nicht ihren eigenen Dialekt, und wenn sie jene kirchlichen und profanen Bauten schufen, mit denen sie das Land über und über bedeckt haben, folgten sie nur jenen nationalen Instinkten, wie sie den Briten seit jener Zeit bis auf unsere Tage eigen gewesen sind.

Ebenso war es auch mit den gewerblichen Künsten. Kirchen und Dome blieben — wenigstens in Ländern, wo die Mächte der Zerstörung weniger blind verderblich waren als diesseits des Tweed. Dinge von geringerem Umfange gingen leichter zugrunde. Der Wert der englischen Kirchenschätze vor der Reformation war enorm, und doch ist fast nichts davon erhalten. Wenn wir nach dem urteilen, was noch in den Sakristeien anderer Länder gefunden wird, so müssen allein die Paramente die Blüte des englischen Kunsthandwerkes überzeugend bewiesen haben. Eine Entwicklung wie die des berühmten Opus Anglicanum wäre in einem Lande unmöglich, das den besten Teil seines Könnens fremdem Einflusse verdankt. Keiner der je englische Kirchen-

gewänder in italienischen und spanischen Kirchen oder im Viktoria- und Albert-Museum studiert hat, wird die Ansicht vertreten, das Land, das sie geschaffen, sei in Sachen der Kunst immer nur den andern nachgehinkt.

Ich könnte diese Beispiele noch unendlich vermehren, aber ich will mir das lieber für die folgenden Kapitel aufsparen. Hier muß nur noch deutlich darauf hingewiesen werden, daß das künstlerische Leben Britanniens um seiner selbst willen studiert, als eine scharf umrissene nationale Entwicklung genommen werden muß, ebenso wie es in Italien und Frankreich der Fall war. Seine verhältnismäßig geringe Bedeutung erlaubt uns nicht, seine Echtheit und seinen historischen Wert zu leugnen und ihm nur mit Skepsis und Zögern zu nahen. Die insulare Lage verlieh ihm seinen nationalen Charakter. Ohne den Kanal würde von den Pyrenäen bis zum Tay ein einziger Stil herrschen. Die britische Kunst wäre dann wirklich nichts weiter als eine Provinz-Kunst — es hätte sich denn ereignet, daß der Schwerpunkt — was durchaus innerhalb der Grenzen des Möglichen liegt — sich von der Seine nach der Themse verschoben hätte.

Der nationale Charakter der Kunst Englands also ist eine Folge des Meeres, das Englands Küste bespült. Was ist nun die Ursache des englischen Individualismus? Daß die Engländer ausgesprochen individualistisch veranlagt sind, sich anderen Lehren schwer fügen, Getrenntes nur mit Mühe zu vereinigen imstande, der Tradition leicht müde sind, läßt sich meiner Meinung nach kaum leugnen. Ihr Konservativismus ist ein Produkt ihrer Individualität. Ein Engländer zieht seinen eigenen Weg dem anderer Leute vor. Er sucht in Handel wie in Kunst und Religion auf seine eigne Fasson selig zu werden. Die Entwicklung geht bei ihm nicht so stetig vorwärts wie bei einer wirklichen konservativen Nation, wie bei den Franzosen, die hier ihre Leistungen auf die Politik beschränken. Die einzige europäische Völkerschaft, die der englischen extremen Individualität nahe kommt, ist die, welche das Delta des Rheines bewohnt, und vielleicht sind die Ursachen hier wie dort dieselben. Holland hätte sich niemals eine Stellung erobert, hätte sein Volk nicht ein enormes Selbstbewußtsein besessen. Die modernen Holländer stammen von jener trotzigen keltischen Rasse ab, die von der Natur selbst und von Julius Cäsar in jenen fast zwei Jahrtausende langen Kampf mit dem

Rhein und der Nordsee getrieben worden ist. Die Ahnen des modernen Briten waren jene aus verschiedenen Nationen stammenden Männer, die energisch genug waren, die ungastlichen Inseln im Atlantischen Ozean zu betreten und das Land dann auch wirklich zu behaupten. Wäre Englands Geschichte nicht das Opfer so vieler vorzeitiger Katastrophen gewesen — wie sie zum großen Teil von seinem Idealismus selbst verschuldet waren — die den Faden abgerissen und die Schöpfungen seiner Kunst vernichtet haben, so hätte diese Energie des britischen Volkscharakters wohl Ergebnisse zeitigen können, die auf ihre Art denen in Italien und in Frankreich nicht nachzustehen brauchten.

Der schwarze Tod, die Kriege der Rosen, die Reformation, die Revolution und die Herrschaft der Puritaner: jede dieser Epochen trat in einem kritischen Augenblick ein und brachte in ihrem Verlauf die denkbar größte Verheerung und die unseligste Verschiebung der Dinge mit sich. Ohne die Kriege der Rosen hätte sich die Kunst auf der Linie entwickelt, wie sie die Denkmäler der gotischen Jahrhunderte zeigen; die Auflösung der Klöster und damit die Vernichtung der Mächte, die sich vor allen Dingen dem künstlerischen Reichtum und dem Schutz der überlieferten Kunstwerke gewidmet hatten, verhinderte ein neues Wachstum aus einheimischem Samen und brachte jene verhängnisvollen, weil der Nation fremden Einflüsse mit sich. Eine glücklichere Zeit begann unter Karl I. wieder, um durch die politische Unfähigkeit des Königs und die verderbliche Reaktion danach vernichtet zu werden. Es war die Schuld der insularen Lage Englands, daß diese Katastrophen alle so vollständige waren. Ihre verheerende Wirkung reichte überall bis an die Küste, und so mußte jeder Keim für eine Erneuerung des künstlerischen Lebens erst wieder von außen hineingebracht werden.

Durch alle diese Erscheinungen läßt sich der Geist und Charakter der Nation verfolgen. In der Malerei gerieten selbst die Fremden, die nach England kamen, unter den Einfluß seines Milieus. Allein Holbein hatte Rückgrat genug, um ihm zu widerstehen. In Blackfriars schuf er genau so, wie er es in Basel getan haben würde, hätte er niemals seine Heimat verlassen. Van Dyck in London war nicht der van Dyck von Antwerpen oder Genua. Er erfaßte sofort den englischen Geist, den Geist, der durch das ganze Mittelalter in der englischen Kunst zu spüren

ist und vor allem in jener Miniatur-Malerei, die allein ununterbrochen tätig geblieben war. Dieser Zug seines Charakters allein verschaffte ihm seinen Einfluß auf die Entwicklung der englischen Malerei. Vor wie nach seinem Auftreten gingen ihre Meister auf eine gewisse Eleganz und Einfachheit der Gestaltung aus, auf ein Vermeiden des Nebensächlichen und ein Herausarbeiten der charakteristischen Erscheinungen jener Gesellschaft, der sie dienten. Wenn jener fremde Maler, der sich bei ihnen niederließ, Erfolg hatte, so dankt er es nur seiner Fähigkeit, in demselben Geiste zu schaffen. *W. A.*

Verfasser und Herausgeber wünschen jenen Besitzern von Kunstwerken und Vervielfältigungsrechten, ohne deren liebenswürdige Erlaubnis viele von den sechshundert Abbildungen nicht zu beschaffen gewesen wären, ihren Dank auszusprechen: Der Kgl. Akademie der Künste, Sir William Quiller Orchardson, Sir Francis Seymour Haden, Herrn George Salting, Frau Secker, Frau Joseph, Herrn J. C. Alexander, den Frl. Percy, den Herren M. H. Spielmann, Reginald Blomfield, E. S. Prior, R. H. Benson, Hook, Charl. Furse, Col. Hutcheson Poë, C. B., John Murray, C. J. Longman, dem Direktor der Cambridge University Press, den Herren Cassell & Co., Thos. Agnew & Sons, Dowdeswell & Dowdeswell's Ltd., Sulley & Co., P. & D. Colnaghi, Durlacher Bros., der Fine Art Society, den Direktoren der verschiedenen öffentlichen Sammlungen, die uns Vorbilder geliefert haben, und allen Architekten, Bildhauern und Malern, deren Werke in diesem Buche reproduziert sind.



Die Anbetung der Magier.
Füllung aus Walfischknochen.
Zwölftes Jahrhundert.
(Viktoria und Albert-Museum.)

INHALTSVERZEICHNIS

Inhaltsverzeichnis



Abb. 1. Stonehenge.
(Photographie von Spooner.)

KAPITEL I

Die primitive Kunst in England — Die Iberier — Die Kelten — Die charakteristischen Merkmale keltischer Kunst — Ihre nachhaltige Wirkung

Wenn wir auf dem Inselreiche England nach den frühsten Spuren irgendwelcher künstlerischen Betätigung suchen, so kommen wir auf Stonehenge (Abb. 1, 2, 3). Nichts ist erhalten, was mit den Funden aus der Zeit der Renntierjäger in Südfrankreich oder mit den Dekorationen in der Höhle von Altamira in Nordspanien zu vergleichen wäre. An den Fundstellen aus den beiden Perioden der Steinzeit fanden sich allerdings zahllose Gegenstände, die jene Neigung für oder wenigstens jenes Interesse an symmetrischen Formen verraten, in dem sich anscheinend das Erwachen künstlerischer Triebe überhaupt kundzugeben pflegt. Bis heute jedoch hat sich keine Spur gezeigt, die auf das Bestreben hinwiese, nachzubilden, zu schmücken oder eine Form mit der andern harmonisch zu verbinden, jenes Bestreben, das sich in den Überresten aus der Zeit der Renntierjäger verfolgen läßt. Ein Handbuch der Kunstgeschichte, dessen Programm sich ausschließlich auf die bildende Kunst beschränkt, darf daher mit einem verhältnismäßig späten Zeitpunkte einsetzen. Das Zeitalter des behauenen Steines war das der Schweizer Pfahlbauten, der Dolmen[1], Menhir[2] und Cromlech[3]. Als einziges Beispiel dieser primitiven Architektur, das gewisse künstlerische Züge aufweist, hat sich, wie ich eingangs erwähnte, Stonehenge erhalten. Doch gehört dies Denkmal möglicherweise einer Periode an, die dem Beginn der Bronzezeit ent-

[1] Grabmäler aus unbehauenen aufeinander geschichteten Steinen, nach dem System von Türpfosten und Türsturz.
[2] Obelisken.
[3] Kreis- oder auch reihenförmig gesetzte, unbearbeitete Monolithen.

spricht: d. h. der Zeit von etwa 2000 bis 1500 v. Chr. Seine riesigen Blöcke sind nicht roh, sondern zugehauen, und ihre Anlage verrät ein Gefühl für Symmetrie und künstlerische Abwägung, das man beinahe kultiviert nennen kann.



Abb. 2. Stonehenge, Rekonstruktion.

Ein weiter Schritt trennt Stonehenge von dem nächsten Denkmale architektonischer Art. In Britannien waren ebenso wie im ganzen westlichen Europa auf mehrere Jahrhunderte hinaus Verteidigungswälle die einzigen Steinbauten, die man errichtete; alle andern Sakral- wie Profanbauten scheinen aus Holz bestanden zu haben. Das Studium der Kunst muß sich daher für die Bronzezeit, die auf die Steinzeit folgte, auf Denkmäler von geringerer Bedeutung beschränken. Und zwar kann man im Einklange mit den letzten maßgebenden Forschungen dieses Zeitalter in Britannien von etwa 1500 bis etwa 300 v. Chr. ansetzen.

Bronze ist eine Metallkomposition von etwa neun Teilen Kupfer auf ein Teil Zinn. Für ganz Europa und Teile von Asien und Afrika war sie durch eine Periode, die von verschiedenen Archäologen verschieden bestimmt wird, das für die Kulturentwicklung überhaupt grundlegende Material. Die Kultur im alten Ägypten gehört zum größten Teil in die Bronzezeit. Die Kupferminen des Isthmus von Suez wurden schon 4000 v. Chr. ausgebeutet, während Eisen erst seit 1500 v. Chr. allgemein in Gebrauch kam. Bronze war in Griechenland bis 800 v. Chr. in Gebrauch. So dauerte die Bronzezeit in dem Teile Europas, der sich fächerförmig vom Kaukasus nördlich nach Britannien und Westfrankreich erstreckt, bis in die Zeit zwischen dem sechsten und vierten Jahrhundert v. Chr.



Abb. 3. Stonehenge.
(Constable.)

Es ist eine unabweisbare Tatsache, daß vieles auf den Kaukasus als die Urheimat der Bronzeindustrie hindeutet. Die neuen Funde jedoch, die unsere chronologischen Theorien über frühe Kultur über den Haufen werfen, sind andrerseits so zahlreich, daß man eine wirklich positive Behauptung hierüber kaum

wagen darf. A priori ist es wahrscheinlich, daß die geologische Verteilung von Zinn und Kupfer auch mit den ursprünglichen Anfängen ihrer Verwendung zusammenhängt. Wo die beiden Metalle reichlich vorkommen, ist wahrscheinlich gleichzeitig eine Quelle ihrer weiteren Verbreitung gegeben, die dann zu praktischer Tätigkeit führt, wenn das psychologische Moment in der umgebenden Kultur auftritt. Die Ähnlichkeit in den Formen früher Bronzegegenstände verschiedenster Fundstätten wäre vielleicht häufiger, als man gemeinhin annehmen möchte, aus den charakteristischen Eigenschaften des Materials heraus zu erklären. In dem Bestreben, Ursprungstheorien zu vereinfachen und abzurunden, ignorieren wir vielleicht nur zu gern die Kräfte, die das Gleichartige in aller menschlichen Tätigkeit bewirken. Niemand, der irgendwelche Formen der Erfindung oder geistigen Produktion studiert, kann die Häufigkeit bestreiten, mit der eine neue Idee gleichzeitig an verschiedenen Punkten auftaucht. Es braucht dies weder unbedingt eine Entlehnung noch reiner Zufall zu sein, sondern durch eine unerforschliche schöpferische Kraft wird die Idee in die bestehenden Verhältnisse hineingetragen. Man hat die Entwicklung der Kunst von einem Mittelpunkte aus mit den Wellenkreisen eines Teiches verglichen, die entstehen, wenn man einen Stein ins Wasser wirft. Ein besserer Vergleich wären die unzähligen Kreise, die ein Regenguß auf den Wasserspiegel zeichnet. Dort wo der Regen am heftigsten strömt, sind die Kreise am dichtesten und stärksten; überall jedoch läßt jeder Tropfen einen Ring entstehen, der seinen Weg durch die andern bahnt und seinen Eindruck auf der ganzen Oberfläche zurückläßt. Dieses Gleichnis paßt ohne Zweifel auf die vorgeschrittene Zivilisation mit ihren leichten und raschen Verkehrsmitteln besser als auf die primitiver Zeiten; doch ist es selbst für das Zeitalter der Bronze und noch frühere Perioden gültig.

In keinem Lande der Welt entwickelte sich die frühe Bronzeindustrie großartiger als in Britannien. Die Kupfer- und Zinnlager, namentlich die letzteren, waren reich und leicht zugänglich, und mit der ersten Einwanderung der Kelten, wenn nicht schon früher, fielen sie in die Hände einer Rasse, die sie aufs nachdrücklichste ausbeutete.

Wer waren die Kelten? Die Kelten waren eine kriegerische Nation großer, kräftiger Menschen, mit heller Hautfarbe, blauen Augen, und blondem, ins Rötliche spielendem Haar. Sie heißen bei griechischen und römischen Schriftstellern abwechselnd Celtae (*Κελτοί*), Galatae (*Γαλάται*) und Galli (*Γάλλοι*). Diese Namen wurden ursprünglich allen den westeuropäischen Rassen nördlich der Alpen gegeben, die nicht Iberier oder Ligurier waren. Erst seit der Zeit Julius Cäsars beschränkte man den Namen Celtae

oder Galli auf die Völker, die das Land zwischen Rhein und Pyrenäen bewohnten. Ihre ursprüngliche Heimat — soweit sich von einer solchen sprechen läßt — scheint das obere Donau- und Rhonetal mit dem dazwischen gelegenen Gebiet gewesen zu sein. Im vierten Jahrhundert v. Chr. unterwarfen die Kelten, Galli oder Gauls für kurze Zeit die Etrusker Norditaliens und eroberten unter Brennus Rom selbst. Achtzig Jahre später plünderten sie die Tempel von Delphi. Sie kolonisierten Galatien in Kleinasien und benannten es nach sich, und überfluteten den größeren Teil des gegenwärtigen Frankreich. In ihrem Vordringen nach Westen und Norden trieben sie einen Teil der früheren iberischen Bevölkerung vor sich her, mit einem anderen verschmolzen sie sich und büßten so einen allerdings geringen Teil ihrer eigenen nationalen Charakterzüge dabei ein.



Abb. 4. Oratorium des Gallerus, Grafschaft Kerry.

Die erste Erwähnung der Kelten in der Geschichte geschieht bei Hecataeus von Milet (etwa 500 v. Chr.), der gelegentlich von Marseille als einer ligurischen Stadt in ihrer Nachbarschaft spricht[1]. Auch bei verschiedenen anderen Schriftstellern werden sie erwähnt, aber nur ungenau und flüchtig; erst durch Polybius (204—122 v. Chr.) erhalten wir über sie umfassende und genaue Auskunft. Von ihm, der anscheinend als einer der ersten den Namen Galati gebraucht, erfahren wir, daß die Kelten Italiens, die Einwohner des transalpinischen und zisalpinischen Gallien, aus dem Donautale kamen; daß die zisalpinischen Kelten eine ackerbautreibende Rasse waren und in verhältnismäßigem Luxus und Wohlhabenheit lebten, ihre transalpinischen Vettern aber als kriegerische Nomaden, stets bereit, sich dort niederzulassen, wo ihr Schwert verheißungsvolle Gebiete erobern konnte.

Nach der gegenwärtigen Theorie gehörten die Ureinwohner Britanniens, von den Kelten teils verdrängt, teils absorbiert, der weitverbreiteten iberischen Rasse an, die heute mehr oder weniger rein durch die Basken, die südwestlichen Irländer, die nichtkeltischen Walliser (Wales) und andere kleingebaute, brünette Rassen Westeuropas vertreten ist. Die Kelten erschienen in zwei großen Einwanderungswellen. Die früheren Einwanderer, die „Goidels“,

[1] Müller, Fragmenta Historicorum Graecorum. Vol. I, p. 2, No. 22. Paris 1841.

werden jetzt von den schottischen Hochländern, den keltischen Iren, und den Bewohnern der Insel Man repräsentiert. Die zweite Welle, die der sogenannten brythonischen Kelten, kam viel später und überflutete fast ganz England. Diese brythonischen Kelten finden wir heute im keltischen Wales, in Cornwall und in der Bretagne.

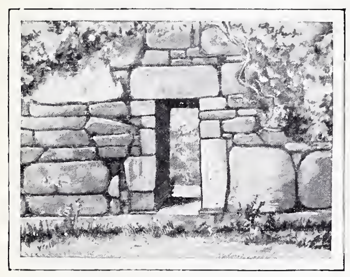


Abb. 5. Tor, Maghera, Irland.

Diese zwei Stämme werden manchmal als P-Kelten und Q-Kelten unterschieden, nach einem entsprechenden Lautunterschiede gleichbedeutenden Worte ihrer Sprachen, der auf diesen beiden Konsonanten beruht. So lautet z. B. das wallisische „ap“ („Sohn des“) bei den Gälen „mac“. Einen wesentlicheren Unterschied bezeichnet die Tatsache, daß die früheren Einwanderer, die Goidels, der Bronzeperiode, ihre Nachfolger aber, die Brythonen, der Eisenperiode angehören.

Die ersten drei Etappen englischer Kultur, soweit sie hier für die Kunst, wenn auch in ihren elementarsten Formen, in Betracht kommt, nahmen also ihren Ausgang: erstens von den iberischen Ureinwohnern aus der späten neolithischen oder frühen Bronzeperiode, bezeichnet durch Stonehenge; zweitens von den goidelischen Kelten der Bronzezeit; und drittens von den brythonischen Kelten der Eisenzeit.

Die Kunst der Bronzezeit äußerte sich in den schönen Formen derjenigen Gebrauchsgegenstände, deren Art und Zweck sich einem künstlerischen Impulse nicht geradezu widersetzte. Schwerter, Speere, Schilde, Armringe, Helme, Spangen, Halsgeschmeide usw. wurden mit mannigfach angeordneten Linien und Kurven ausgeschmückt, in teils gravierter, teils getriebener Arbeit. Vieles von dieser ornamentalen Kunst ist so vollendet in Proportionen und Linienrhythmus, daß darin ein dekoratives Prinzip bis zu einem in dieser Richtung sonst kaum je erreichbaren Höhepunkte entwickelt zu sein scheint. Während der letzten zwanzig Jahre sahen wir diese künstlerischen Prinzipien der keltischen Metallarbeiter von einigen der begabtesten unserer lebenden Künstler wieder aufgenommen.



Abb. 6. Goldreif aus Limavady. (Museum zu Dublin.)

Aber obwohl sie alle Hilfsmittel moderner Technik und Kultur zu ihrer Verfügung hatten, haben sie nichts geschaffen, was schöner oder künstlerisch reifer wäre, als die besseren Stücke aus der Zeit der frühesten keltischen Vorfahren. Als ein Beispiel sei die goldene Halskette erwähnt, die so lange ein Streitobjekt zwischen dem Britischen und dem Dubliner Museum bildete. Und doch ist dies nur ein Stück aus einer Masse anderer, in denen ähnliche Motive mit feinstem Geschmack und Geschick verarbeitet sind. Zahlreiche Provinzialmuseen in ganz England besitzen Stücke und Fragmente, die diese einfachen dekorativen Elemente in außerordentlich glücklicher Verwendung zeigen.



Abb. 7. Kilcroney, Irland.

Die Archäologie hat sich gewundert, daß eine abgeschlossene Kunst von so weiter Verbreitung und so langer Dauer sich nicht höher entwickelt oder wenigstens weitere Ziele gesteckt hat. Es fehlt jeder Versuch einer Naturdarstellung oder einer Nachbildung von Menschen oder Tieren, und man hat hieraus manchmal gefolgert, daß der keltische Künstler der Frühzeit noch nicht völlig erwacht war, sondern noch darauf wartete, durch eine von außen her kommende Anregung gleichsam zu höheren Zielen angefeuert zu werden. Reinach sagt: „Die dekorative Kunst ist unterschiedslos und ausschließlich linear, gerade als wenn eine religiöse Vorschrift oder irgend eine Furcht vor verderblicher Zauberei die Darstellung von Mensch und Tier verboten hätte." Man kann dies unmöglich mit positiver Sicherheit bestreiten; ist es doch bekannt, welch starken Einfluß viele Jahrhunderte später solch ein religiöses Verbot auf die in mancher Hinsicht verwandte Kunst der Sarazenen hatte. Aber eine andere Möglichkeit bliebe zu erwägen, auf die der spezifische Charakter keltischer Kunst hinweist, wie er sich von den frühesten Zeiten bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Und das bringt mich auf einen der Grundgedanken, der für die in den folgenden Kapiteln dargelegten Ansichten maßgebend sein wird.

Die Grundnote der keltischen oder gallischen Kunst ist Form: nicht Nachahmung oder Idealisierung äußerer Formen, sondern die Form des Kunstwerkes an und für sich. Das einfachste Mittel der Form ist die Linie, und auf dieser Grundlage schafft

der Kelte und nimmt aus ihr die wesentlichen Elemente seiner Konzeptionen. Allein von allen europäischen Rassen hat er den Ausdruckswert der Linie vor allen anderen ästhetischen Mitteln und manchmal mit völligem Verzicht auf diese entwickelt. In der Malerei führt dies lineare Empfinden zu den Eigenschaften, die wir Zeichnung, Komposition und Rhythmus nennen. In der Skulptur ist es die Grundlage jeder Harmonie, obwohl die Linie, im engsten Sinne, bei einem plastischen Bildwerke kaum vorkommt. In der Kunst der Architektur nimmt es eine noch bedeutendere Stelle ein, denn hier kann sein Fehlen nicht so leicht durch andere Vorzüge verschleiert werden. Ist daher eine Rasse hauptsächlich nach der linearen Seite schöpferisch begabt, so können wir bei ihr bis zu einer verhältnismäßig späten Entwicklungsperiode kaum viel Interesse für die künstlerische Verwendung von Naturformen erwarten. Die Grundformen der Linie und ihre so außerordentlich mannigfachen Kombinationsmöglichkeiten mußten sich erst erschöpfen, bevor der keltische Künstler irgend welchen Trieb verspürt hätte, weiter zu gehen und seine Tätigkeit durch die Einführung einer realistischen Nachbildung der Dinge der Außenwelt schwieriger zu gestalten. Der Kelte, Gallier oder Gäle hatte und hat noch heute verhältnismäßig wenig Interesse an objektiver Naturdarstellung. Sein Blut floß nicht in den Adern jener Renntierjäger. Menschen, Tiere, Pflanzen waren ihm nur Anregungsquellen für seine Linienmuster, bis sich sein Können soweit vervollkommnete, um objektive Naturtreue mit subjektivem Ausdrucke, dem wahren Motive seiner Kunst, zu verbinden. Kurz, dieses Gefühl für die Linie und alles was daraus folgt zieht sich durch die keltische Kunst von ihren frühesten Anfängen bis auf den heutigen Tag und trennt die Architektur, Skulptur, Malerei, ja sogar die Literatur der Kelten von der anderer Rassen, selbst von der der Griechen, der sie sich noch am meisten nähert.



Abb. 8. Hochkreuz, Monasterboice, Irland.

Die in England gefundenen Reste keltischer Kunst aus der Bronzezeit sind gleicher Art wie die anderswo erhaltenen Trümmer früher Kulturperioden: bearbeitete Steine und Felsblöcke, Grabgerät, Trümmer aus Wohn- und Vorratsstätten und einzelne von ihren Besitzern verlorene, verstreute Gegenstände. Sie sind mit

geraden und gebogenen Linienornamenten geschmückt, die man unter verschiedene Rubriken gebracht hat, wie die Zickzack-, Spiral-, Swastika- oder Schleifenlinie, das gewundene Band und die konzentrischen Kreise[1]. Eine große Anzahl der besten Beispiele dafür fand man in Irland, wo man eine Zeitlang die Heimat einiger ihrer charakteristischesten Motive suchte. Doch ist man heute von dieser Ansicht wieder abgekommen, denn von diesen angeblich irischen Formen haben sich anderswo frühere Beispiele gefunden. Immerhin kann Irland für nicht wenige Arten keltischer Kunst, darunter die Steinskulptur, die wichtigsten erhaltenen Stücke aufweisen. Die Grabhügel der Grafschaft Meath, von New Grange, in der Nähe von Drogheda, und von Sliathna Calliaghe bei Oldcastle enthalten die bemerkenswertesten Stücke, die man je gefunden hat. Doch ist es nicht unwahrscheinlich, daß diese Bauwerke aus einer Zeit stammen, als sich die Kelten der Bronzezeit mit den Iberiern der neolithischen Periode verschmolzen und daß sie bereits das Produkt aus einer geistigen- und Blutsmischung dieser beiden darstellen.

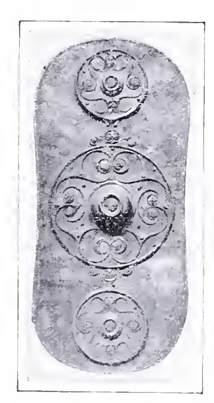


Abb. 9.
Keltischer Schild.
(Britisches Museum.)

Die hauptsächlichsten Motive in der Dekoration dieser Grabhügel sind in New Grange die Spirale, verbunden mit Punkten, Diagonalen und verschiedenen Kombinationen der Zickzacklinie, in Oldcastle ähnliche Motive, die mit stern- und radförmigen Ornamenten verquickt sind.

Die Spirale, die bei uns an Gewändern und Schmuckstücken des Bronzezeitalters nicht vorkommt, scheint aus Ägypten zu stammen, von wo sie auf Umwegen durch Nordosteuropa und Skandinavien nach Schottland, Nordengland und Irland kam. Sie ist jedoch eine so einfache Form der Flächendekoration, daß man auf die Theorien ihrer Entstehung nicht zu viel Nachdruck legen darf. Sie war z. B. ein beliebtes Motiv der Maoris, die sie ja schwerlich aus Ägypten, aus Mykenae oder von den alten Kelten entlehnt haben können.

Die dekorativen Motive der keltischen Kunst in der Bronzezeit können wir also folgendermaßen

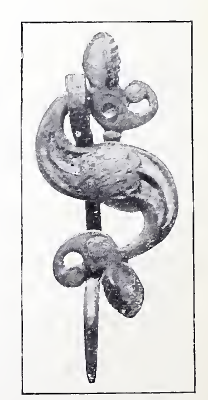
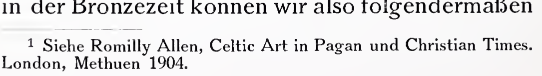


Abb. 10.
Keltische Fibel.
(Britisches Museum.)



[1] Siehe Romilly Allen, Celtic Art in Pagan und Christian Times. London, Methuen 1904.

einteilen: Diagonale Linien, die zu verschiedenen Kombinationen des Zickzacks führen, eingeschlagene Punkte, die Schleife und ihre Varianten (Swastika) und schließlich die Spirale.



Abb. 11. Bronzehalsreif aus Wraxall. (Museum zu Bristol.)

Die Kultur der Eisenzeit ist höchstwahrscheinlich von den brythonischen Kelten im 3. Jahrhundert nach England gebracht worden. Die Gegenstände, auf denen unsere Kenntnis ihres Wesens beruht, lassen sich ähnlich den Resten der vorhergegangenen Kultur klassifizieren. Sie bestehen aus sogenannten Grabschätzen, die man an den Stellen von Dörfern und Städten gefunden hat, aus Schatzkammern und aus Stücken, die gelegentlich verloren gegangen sind.

Die Begräbnisbräuche dieser späteren keltischen Periode sind von denen der Bronzezeit wesentlich verschieden. Ebenso machen sie mit dem Fortgange der Periode selbst beträchtliche Veränderungen durch. Zu den frühesten Gräbern, die man gefunden hat, gehören die von Yorkshire Wolds bei Arras. Eines von diesen enthält ein weibliches Skelett mit einer Anzahl von Glasknöpfen, zwei Armbändern, Gold- und Bernsteinringen und einer feinen Zange. In einem anderen fand man den auf dem Rücken liegenden Leichnam eines Mannes mit seinem Wagen, den Überresten zweier vollkommen angeschirrter Pferde und zweier Wildschweine daneben. Ein drittes erbrachte das Skelett eines Kriegers mit Teilen eines Schildes, eines Wagens und dem Zaumzeug von einem Paar Pferden, dazu noch die Hauer eines Ebers. Der Eber spielt in vielen Resten dieser Periode eine besondere Rolle. Die Ausgrabungen des Kanonikus Greenwell in Yorkshire haben ebenfalls zahlreiche Stücke zur Illustration dieses Zeitalters zutage gefördert. In einem Grabe in Arras fand er das Skelett einer Frau, die mit zwei Schweinen, einem eisernen Spiegel und den Resten eines Wagens begraben war. Vielleicht die wertvollste Entdeckung vom rein künstlerischen Standpunkte aus war die des Jahres 1879 zu Cotswolds, etwa elf Kilometer von Gloucester entfernt. Bei den Ausbesserungen einer Straße in der Nähe von Birdlip fand man drei Skelette, zwei männliche und ein weibliches, in Gräbern, die aus dünnen, sargartig zusammengefügten Steinplatten gebildet waren.



Abb. 12. Henkel eines keltischen Kruges. (Mayer-Museum, Liverpool.)

Bei dem weiblichen Skelett fand man noch eine Bronzeschale, eine silberne, mit Gold belegte Spange, ein Halsband aus Perlen, eine Perlenhalskette und einen Schlüsselgriff, einen bronzenen Messergriff mit dem Kopf eines gehörnten Tieres als Schmuck und den wertvollen Bronzespiegel, der hier abgebildet ist (Abb. 13). Einen Spiegel von ähnlicher Schönheit, diesem ganz gleich, hat man neuerdings (September 1908) bei Ausgrabungen in Desborough, Northamptonshire, gefunden. Ähnliche, wenn auch weniger wichtige Funde, sind in Derbyshire, Staffordshire, Devonshire, Cornwall und weiter östlich in Kent gemacht worden. Freilich sind die Gräber aus der früheren Eisen- oder spätkeltischen Periode wenige im Vergleich mit den aus der Bronze- und Steinzeit, was dem Anscheine nach beweist, daß zwischen der Einführung des Eisens durch die brythonischen Kelten und dem ersten Auftreten der Römer in Britannien nur ein verhältnismäßig kurzer Zeitraum verstrichen sein kann.



Abb. 13. Spiegel aus Birdlip, Gloucestershire.
(Nach einer von Herrn Dugdale geliehenen Aufnahme.)

Eine Anzahl wichtiger Entdeckungen machte man im Jahre 1886 in der Nachbarschaft von Aylesford in Kent. Hier wurden zahlreiche Urnen und andere Gegenstände aufgedeckt, die den Zusammenhang zwischen der Kunst Britanniens im Beginn der Eisenzeit und der des Kontinents zeigen und beweisen, daß der Verkehr zwischen diesem Lande und Südeuropa in vorrömischer Zeit weit lebhafter gewesen war, als man früher annahm.

Aus Resten, die an den ehemaligen Plätzen von Dörfern und Städten gefunden sind, wissen wir, wie geschickt die frühkeltischen Einwohner in allen Künsten des Friedens waren. Unter den Funden waren Schwerter, Scheiden, Fibeln, Sägen, Messer, Mühlsteine, Spindeln, Webkämme, Haken, Topfwaren und Münzen. Die früheste britische Münze gehört in die Eisen-



Abb. 14. Keltische Schale.
(Britisches Museum.)

zeit und stammt aus den Jahren von ungefähr 200—150 vor Christi Geburt. Ihr Gebrauch war wahrscheinlich auf den Teil Englands beschränkt, der südlich des Tyne und östlich des Severn liegt.

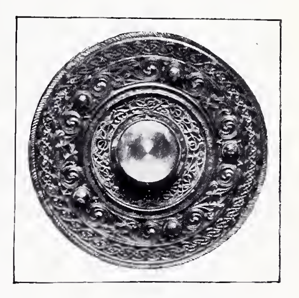


Abb. 15.
Fuß des Ardagh-Kelches.
(Museum zu Dublin.)

Diesen kurzen Bericht über das Wesen der späten keltischen Kunst schließen wir angemessenerweise durch ein paar Worte über die besten Beispiele jeder Gruppe ab.

Der schönste je gefundene Bronzeschild stammt aus der Themse bei Battersea; er befindet sich jetzt im Britischen Museum. Der Dolch mit Griff und Scheide aus Bronze, den man in dem Flusse Witham bei Lincoln gefunden hat, ist wahrscheinlich das hervorragendste Stück seiner Art. Helme sind selten: das Britische Museum besitzt ein schönes Exemplar, das aus der Themse geholt worden ist, ein anderes befindet sich in Abbotsford und stammt aus Torrs, Kirkcudbrightshire. Von den sehr zahlreichen Funden an Zaumzeug gehören vier Teile eines Zügels mit Ornamentik dem Britischen Museum, dem Museum zu Edinburg und dem zu Dublin.



Abb. 16. Krummstab.
(Museum zu Dublin.)

Die wichtigsten Stücke an menschlichem Schmuck, die in unserem Material für die Kenntnis der keltischen Kunst eine so hervorragende Rolle spielen, sind Fibeln, Halsketten oder Halsbänder und Armbänder. Eine ungeheure Menge solcher Gegenstände ist in unseren Museen aufgehäuft und sie zeigen innerhalb ihrer deutlich gesteckten Grenzen einen ganz erstaunlichen Formenreichtum. Das prachtvollste Stück dieser Art ist das oben erwähnte goldene Halsband im Museum von Dublin. An schlichter Schönheit und an technischer Vollendung dürfte es kaum übertroffen werden. Andere schöne Halsketten etwas anderer Art sind die bronzene aus Wraxall im Museum zu Bristol (Abb. 11) und eine weitere im Britischen Museum, die in Lochar Moss, Dumfriesshire, gefunden worden ist. Ein gutes Beispiel für die bronzenen Armringe ist ein jetzt in Altyre befindlicher Ring, der

aus der Nachbarschaft von Forres stammt. Auch die Fibeln schließlich sind außerordentlich zahlreich.

Gegenstände für den häuslichen Gebrauch aus dieser Zeit zeigen oft reichen Schmuck, das Ornament aber weist denselben Stil wie das schon beschriebene auf und wir brauchen deswegen nicht im einzelnen darauf einzugehen.

Indessen gibt es ein Gebiet der keltischen Kunst aus der mittleren Periode, das hier erwähnt werden muß: nämlich das Email. Die Kunst des Emaillierens wurde von den Kelten der Eisenzeit schon vor der Ankunft der Römer ausgeübt und zu einer derartigen Höhe der Vollendung gebracht, daß wir im kontinentalen Europa noch nichts ihren Erzeugnissen ebenbürtiges gefunden haben. Der verstorbene Sir Augustus Franks gab den Schmelzarbeiten der britischen Kelten den Namen „Opus Britannicum" und hielt sie für die frühesten in Westeuropa entstandenen. Das in Kapitel XII abgebildete Stück ist durchaus charakteristisch. Diesen frühen keltischen Schmelzarbeitern gebührt der einst den irischen Schreibkünstlern eines späteren Zeitalters zuerkannte Ruhm, das berühmte Motiv der auseinanderlaufenden Spirale erfunden zu haben.

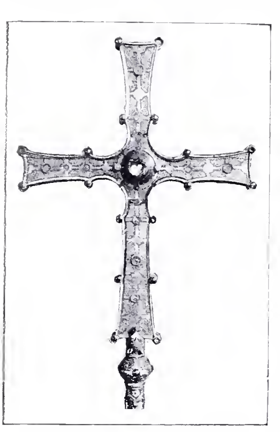


Abb. 17. Kreuz von Cong. (Museum zu Dublin.)

Bei all diesem Reichtum künstlerischer Tätigkeit zeigt sich in den allgemeineren künstlerischen Stilgesetzen kein besonderer Wechsel. Von Anfang bis zu Ende beruhte die keltische Kunst als einheitliches Ganzes auf der Linie, als stilbildender Einheit, auf dem natürlichen Wesen des Stoffes, als der wegweisenden Kraft, auf der freien Erfindung als dem ausdruckschaffenden Wert. Der Kelte fragte nichts nach Kenntnissen: sein ganzes Streben ging auf das freie Schaffen aus. Er wollte nicht reproduzieren, sondern produzieren. In einem Wort, er war mehr Synthetiker als Analytiker. Man hat oft die Tatsache für möglich gehalten oder vielmehr diese Tatsache drängt sich unvermeidbar selber auf, daß der Charakter der iberischen Rassen, die von den Kelten zum Teil vertrieben, zum Teil absorbiert waren, für den Stil ihrer Kunst von besonderer Bedeutung gewesen sei. Angesichts allerdings der Homogenität des keltischen Elementes, wo immer wir es entdecken, von seinen ersten dürftigen Äußerungen bis zu seinen letzten und stolzesten Taten, läßt sich kaum annehmen, daß das

Beispiel einer untergeordneten, minderwertigen Rasse darauf großen Einfluß ausgeübt habe.

Während die keltische Kunst in Großbritannien unter dem Fuß der römischen Eroberer zertreten ward, verfolgte sie in Irland ihren Weg unbeirrt weiter und häufte dort jenen künstlerischen Schatz auf, der noch in seinem Untergang dieser Insel einen Reichtum an Resten der frühkeltischen Kultur geschenkt hat, wie er nirgends sonst auf der Welt existiert. Soweit diese der vorchristlichen Zeit angehören, bedürfen sie indessen keiner eingehenderen Darstellung, als sie ihnen hier schon zuteil geworden ist. Wir sehen aus ihnen, daß die auf der benachbarten Insel während der späten Bronze- und der vorrömischen Eisenzeit gebräuchlichen Motive auch in Irland im Vordergrund standen. Freilich entwickelte sie dort dank dem längeren Nachleben der keltischen Herrschaft eine Kühnheit und ein Selbstvertrauen, wie es kaum sonstwo zu finden ist. Von dieser Kühnheit der Ornamentik, die freilich nicht immer zu vollkommener Schönheit führte, legen eine Bronzescheibe im Britischen Museum und eine Anzahl Gegenstände im Museum zu Dublin Zeugnis ab.

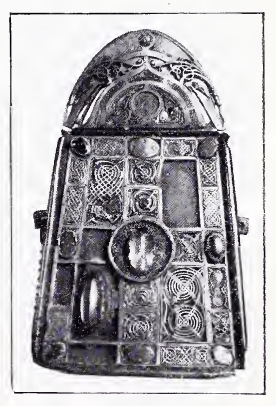


Abb. 18.
Schrein von St. Patrick's Bell.
(Museum zu Dublin.)

Gegen Ende des 4. und Anfang des 5. Jahrhunderts wurde das Christentum auf diese Inseln verpflanzt. Es wanderte vom westlichen Gallien nach Cornwall, Wales und der südwestlichen Ecke von Schottland. Von Wales kam es um das Jahr 430 hinüber nach Irland. In Irland schlug es so wundervoll Wurzel, daß, bevor noch mehrere Generationen vorbei waren, diese Insel „rückströmende Wellen keltischen Christentums“ nach dem Westen Schottlands, Jona, und nach dem Osten Englands, Lindisfarne, sandte. Doch herrschte die neue Religion jahrhundertelang, bevor sie irgendwelche Art künstlerischer Betätigung hervorrief, die man wirklich als christliche Kunst ansprechen kann. Und in Irland überwanden diese Formen bei ihrem Aufkommen nicht die heidnischen Ideale, sie wurden ihnen nur aufgepfropft. So zeigt die dekorative Kunst Irlands bis zu dem Beginn des 13. Jahrhunderts herab eine Kontinuität, wie sie sonst nirgends in ähnlicher zeitlicher Ausdehnung zu finden ist.

Steinschnitt, Metallarbeit, das Schreiben und Illustrieren von Manuskripten und die Baukunst waren die Kunstarten, in denen

die keltischen Christen Irlands das hervorragendste leisteten. Die bedeutendsten Denkmäler, die uns die irischen Steinmetzen oder Bildhauer hinterlassen haben, sind die sogen. „Hohen Kreuze", von denen vor allem zwei in Monasterboice (Abb. 8), zwei in Clonmacnoise, und je eins in Durrow und Tuam zu nennen sind. Der künstlerische Stil dieser Kreuze geht, zieht man die Verschiedenheit des Materiales in Betracht, mit dem der Metallarbeiten genau zusammen. Die ornamentalen Formen sind im eigentlichsten Sinne keltische, d. h. sie beruhen ganz auf der Linie und ihren liebevoll entwickelten Gestaltungsmöglichkeiten. Rein bildliche Darstellungen lassen sich bis zum Ende dieser Periode nur bei genauester Prüfung entdecken. Natürlich gibt es figürliche Steinarbeit, und an einigen Werken, wie bei dem Kreuze von Muirdach in Monasterboice und bei dem Tuam-Kreuze, ist diese Kunst sogar ziemlich weit vorgeschritten. Aber sie bleibt im Grunde immer Ornament und die einzelnen Szenen sind so behandelt, daß sie den rein dekorativen Füllungen nur als Ergänzung dienen und nicht von ihnen getrennt ein selbständiges Dasein führen dürfen.

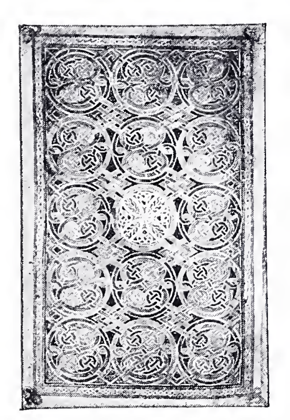


Abb. 19. Flechtornament aus dem Buch von Durrow. (Trinity College, Dublin.) (Photographie von Lawrence.)

Von den Metallarbeiten gilt dasselbe. Die frühen Motive werden allmählich bereichert und ebenso durch äußere Einflüsse als durch die wechselnde Phantasie des eingeborenen Künstlers weiter entwickelt. Doch bleibt bis ans Ende, bis zu dem Kreuze von Cong (Abb. 17), das die höchste Leistung der Gruppe darstellt, der eigentliche Charakter des keltischen Ornaments der gleiche. Der keltische Künstler begreift oder fühlt vielmehr, daß diese Form und das Spiel der Linien ihm eine Sprache verleiht, die nicht allein seinen eigenen Gedanken entspricht, sondern ebenso den Stoffen, in denen diese Gedanken ihren Ausdruck fanden. Wenn er figürliche Motive verwendet, macht er sie zum Träger linearer Erfindungen, und fühlt sich niemals versucht, ihnen äußerlich irgendwelche dramatische Aktion zu verleihen.

Genau die gleichen Worte sind angebracht, wenn wir von den Manuskripten sprechen. Kein keltisches Manuskript mit Illustrationen oder Buchschmuck irgendwelcher Art läßt sich vor ungefähr 650 datieren. Das Buch von Kells, das berühmteste von allen, ist ebenso durch das hohe künstlerische Streben seines Meisters wie durch dessen ungewöhnliche technische Fähigkeiten

ausgezeichnet. Doch enthalten seine Motive mehr eine Zusammenfassung alles dessen, was die keltische Kunst bis dahin geschaffen hat, als daß sie einen wirklichen Schritt vorwärts bedeuteten. Nachbildungen der Natur kommen zwar vor, aber stets in einer so konventionellen Form, daß sie eigentlich nur wie der übrige Schmuck, als lineare Motive, anzusprechen sind. Ein anderes Manuskript, das Buch von Durrow (Abb. 19), verrät einen etwas zurückhaltenderen künstlerischen Geschmack als jenes berühmtere Buch. Ein drittes, das „Buch von Armagh“, ist von einer noch ruhigeren Schönheit. Es stammt aus der Zeit um etwa 840.

Auf dem Gebiete der Architektur zeigte der irische Kelte dieselben Fähigkeiten wie auf denen der anderen Künste. Seine Bauwerke wollen keineswegs etwas besonderes sein. Aber den Entwürfen ist stets die Materialgerechtigkeit und Sachlichkeit eigen, die das Kennzeichen einer wirklich künstlerisch veranlagten Nation ist. Die frühesten Bauwerke, von denen noch Überreste vorhanden sind, sind die Steinwälle, „Duns“, die sich in beträchtlicher Zahl in den Gegenden von Kerry, Clare, Galway, Mayo, Sligo, Donegal und Antrim finden. Es sind steinerne Ringwälle, deren zyklopisches Mauerwerk oft von ungewöhnlicher Schönheit ist. Sie enthalten in ihren Wällen ebenso Wohnräume wie im Innenraum dieser Wälle kleine bienenkorb- oder bootförmige Hütten. Die früheren christlichen Klöster und Oratorien sind eigentlich nur spätere Entwicklungsstufen dieser Festungen und Hütten. Das hervorragendste Beispiel der ersteren ist das Monasterium auf Skellig Michael, einem einsamen Felsen im Atlantischen Ozean, 19 Kilometer von der Küste von Kerry. Das Kloster liegt auf einem Plateau etwa 213 Meter über dem Meeresspiegel und wird nur auf einem Pfade erreicht, der viele hundert in den Fels eingehauene Stufen hinaufgeht. Das Plateau ist ungefähr 55 Meter lang und 30 Meter breit. Auf ihm befinden sich die Reste von drei Oratorien, sechs „Bienenkorbzellen“, zwei Brunnen, fünf Begräbnisstätten und zahlreiche rohe Steinkreuze.



Abb. 20.
Figuren am St. Magwe-Schrein.

Das beste einzeln gelegene Beispiel eines frühen irischen Oratoriums ist das von Gallerus (Abb. 4). Es liegt, seltsam gut erhalten, auf der Nordseite von Dingle Bay an der Küste von Kerry.

Vorstellung von den Fähigkeiten und Besonderheiten der sächsischen Architektur zu erhalten. Wenn wir unseren Mut in beide Hände nehmen und auf die angelsächsische Kunst die Prinzipien anwenden, die wir bei der Betrachtung der kontinentalen Kunst vertreten, können wir sogar die Hypothese wagen, daß die besonderen Züge der normannischen Rundbogen-Gotik in vielen Fällen das Resultat einer Berührung gewisser romanischer Formen aus dem Süden und Osten mit der englischen Kultur des Nordwestens waren.

Die Reste der sächsischen Baukunst sind fast völlig kirchliche. Die Art, wie sie sich über das Land verteilen, zeigt wenig von den Beziehungen zu der älteren römischen Organisation, wie wir sie in Gallien finden. In Gallien entsprechen die christlichen Kirchspiele den alten römischen Provinzial-Gebieten (civitates) und die Kathedralstädte den Hauptstädten jeder civitas. In Britannien war es anders. Hier wurde die Verteilung der primitiven Kirchen von den teutonischen Einwanderern größtenteils völlig ignoriert; diese errichteten ihre Bischofssitze oft an unwichtigen Bevölkerungs-Zentren, z. B. Crediton, Ramsbury, St. Germans, Wells und Lichfield. „Was immer die Sachsen mit den römischen Städten machten“, sagt Professor Baldwin Brown, „jedenfalls schlossen sie sie von jeder Beziehung zu dem kirchlichen System aus.“ Die Tatsache liefert einen weiteren Grund für die Annahme, daß die Gründung der sächsischen Kirche einen neuen Einschnitt in einer Darstellung der Geschichte der britischen Kunst bedeutet.



Abb. 23. Kirche zu Barton-on-Humber.

Die frühesten teutonischen Einwanderer fanden eine christliche Bevölkerung romano-britischer Art im Lande angesiedelt. Sie zerstreuten sie über das ganze Gebiet des eroberten Landes und drängten sie nach Westen und Norden. So kam diese in immer engere Berührung mit der keltischen christlichen Bevölkerung von Cornwall, Irland und Schottland und verdichtete sich allmählich zu einer christlichen Organisation, die schließlich ihren Sitz so weit von den Ausstrahlungen der sächsischen Einwanderung entfernt hatte, als das irgend möglich war.

Inzwischen begannen die Sachsen, um das Ende des 6. Jahr-

hunderts, selbst das Christentum anzunehmen und seinen Sitten zu folgen. Ihre frühen Kirchen, die man heute besonders auf ihre Fundamente hin studieren muß, stellen sich, wie zu erwarten war, deutlich als einfache Umbildungen römischer Bauten dar. In Silchester sind die Grundmauern einer kleinen basilikalen Anlage nachgewiesen worden, die höchstwahrscheinlich eine christliche Kirche war. Die sächsische Bauweise war damals für kurze Zeit ebensosehr durch römische Vorbilder wie durch die keltische Überlieferung beeinflußt. Jedenfalls entwickelte sie bald einen eignen Charakter, der fast dem gesamten Zeitraum von beinahe fünf Jahrhunderten, über den ihre Entwicklung reicht, sein Gepräge verlieh.

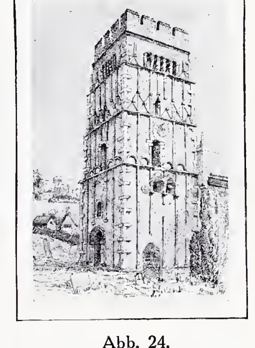


Abb. 24.
Turm der Kirche zu Earls Barton, Northamptonshire.

Der mir zur Verfügung stehende Raum erlaubt keine eingehende Schilderung der verschiedenen Entwicklungsstufen der sächsischen Baukunst. Ich muß mich mit einer allgemeinen Darstellung ihres Stiles und einer kurzen Aufzählung ihrer wichtigsten Denkmäler begnügen.

Verglichen mit dem Kelten war der Sachse arm an ästhetischen Gaben und Neigungen. Er hatte wenig Gefühl für die künstlerische Einheitlichkeit, zu der Stoff, Form, Dekoration und Zweck eines Gegenstandes gebracht werden sollten. Auch war sein Verständnis für Proportion und für das mathematische Element in der Kunst kaum entwickelt, und er war fast völlig der Fähigkeit bar, die Kontur zu beherrschen, eine Fähigkeit, die dem Kelten fast vom ersten Augenblick an, wo wir seine Existenz nachweisen können, zu einem Künstler macht. Schließlich hatte er auch keinen Funken von einem Ingenieur in sich. Er gibt nirgends den Beweis inneren Verständnisses für das Spiel der Kräfte, das in jedem konstruktiven Aufbau liegt. Er ist ohne den gallischen Instinkt einerseits für eine Konzentrierung der Kraft dort, wo sie nötig ist, und andererseits für eine Ökonomie des Stoffes an der Stelle,

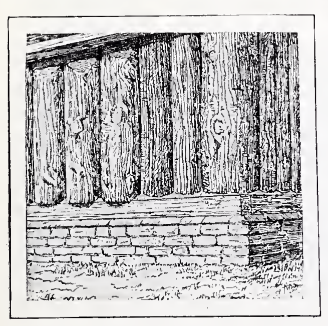


Abb. 25. Kirche zu Greenstead, Essex.

wo dessen Aufgabe nur in einem Umschließen besteht. Seine Bauwerke ähneln Kästen, und das Verhältnis zwischen ihrer Form, ihrer Festigkeit und ihrer Zweckbestimmung ist selten ein glückliches.



Abb. 26. Taufstein, St. Martin, Canterbury.

Die frühesten sächsischen Bauwerke waren rohe Kombinationen teils eigener, teils romano-britischer Formgedanken. Von dieser Stufe erhoben sie sich allmählich zu einem Stil, der aus britischen und germanischen Überlieferungen und aus Anklängen an das bestand, was auf dem benachbarten Gebiet des europäischen Festlandes geschaffen wurde. Sie endigten in einer Bauweise, deren späteste Erzeugnisse sich heute nur schwer von den früheren Bauwerken der normannischen Eroberer unterscheiden lassen. Wieviel diese Ähnlichkeit den Einfluß des Sächsischen auf das Normannische und wieviel sie den des Normannischen auf das Sächsische zur Ursache hat, ist heute nicht so leicht zu entscheiden, wie man ehemals annahm. Professor Baldwin Brown, der letzte und gründlichste Forscher auf diesem Gebiete, stellt ein Verzeichnis von ungefähr 173 englischen Kirchen zusammen, die „Reste sächsischer Bauweise“ zeigen. Dieses Verzeichnis würde reichlich Anlaß zu Auseinandersetzungen geben, hätten wir es hier in erster Linie mit archäologischen Forschungen zu tun; da wir uns aber mit der Kunst an sich beschäftigen, brauchen wir nur diejenigen wichtigeren Denkmäler aufzuführen, die einen bestimmten künstlerischen Charakter in sich selbst zeigen.

Früher behauptete man, die sächsische Steinarchitektur habe viele Anregungen aus einer älteren Holzarchitektur geschöpft, an deren Stelle sie getreten war. Eine sorgfältige Prüfung der Tatsachen macht diese Theorie mehr als zweifelhaft. Zugegeben, daß die Sachsen vielfach das damals in Menge vorhandene Holz für ihre Hausbauten und selbst für Bauwerke höherer Art verwendeten, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß Stein schon Jahrhunderte lang vor der sächsischen Einwanderung auf den britischen Inseln verwendet



Abb. 27. St. Martin, Canterbury.

worden war und seine eigene Überlieferung und eigene Denkmäler besaß. In einem Lande, das noch in den Anfängen seiner Kultur steht, kann der Holzbau Jahrzehnte lang der ausschließlich herrschende sein und kann seine Formen auf die nächste Entwicklungsstufe übertragen. Wo aber eine Steinbaukunst einst in Blüte gestanden hat, läßt sich ihre Tradition nicht verwischen. Die sächsischen Kirchen, die man in der Regel als Beispiel für den Einfluß der Holzkonstruktion anführt, sind nicht die frühesten Bauten, sondern gehören einer sehr späten Periode ihres Stiles an. Beispiele hierfür sind die Türme von Earls Barton (Abb. 24) und Barnack in Northamptonshire und von Barton-on-Humber in Lincolnshire (Abb. 23). Sie scheinen durch gewisse Formen einer teilweise noch mit Holz arbeitenden Technik deutlich beeinflußt. Aber hinter ihnen liegt ein langer Zeitraum baukünstlerischer Tätigkeit, in dem keine derartige Beziehung nachgewiesen werden kann. Seltsamerweise hat der einzige Überrest sächsischer Holzbaukunst, den wir besitzen, nichts mit dem besonderen Stil zu tun, der die Formen beeinflußt haben könnte, auf die man stets hinweist, wenn man die Abhängigkeit des sächsischen Baustiles von der Holzkonstruktion nachweisen will. Die hölzerne Kirche in Greenstead, Essex (Abb. 25), ist nicht ganz oder teilweise ein Fachwerkbau, sondern ein richtiges Blockhaus. Sie ist aus gespaltenen Eichenstämmen erbaut, die man senkrecht und dicht beieinander über einer eichenen Schwelle aufgerichtet hat[1].



Abb. 28. Kirche zu Brixworth.

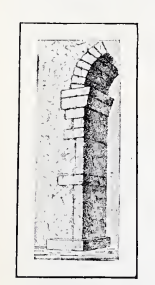


Abb. 29. Bogen am Turm zu Market-Overton.

Die Chronologie der sächsischen Kirchen kann hier nur allgemein angedeutet werden. Professor Baldwin Brown unterscheidet bei denen, die nach gründlicher Prüfung übrig bleiben, fünf Perioden. Für unsere Zwecke indessen werden zwei genügen. Die früheren kennzeichneten sich durch die Einfachheit des Grundrisses, durch die Eintönigkeit der Mauerfronten, durch eine Neigung zum Kastenartigen in ihrem Gesamtaufbau und

[1] Die Kirche zu Greenstead ist höchstwahrscheinlich mit einer Holzkapelle identisch, die man bei „Aungre“ (Chipping Ongar) zur Aufnahme des Leichnams des hl. Edmund während seiner Überführung von London nach Bury St. Edmunds im Jahre 1013 errichtet hat (Dugdale, Monasticon. Vol. III, p. 139).

durch die Verwendung romano-britischer Formen oder wirklicher Überbleibsel romano-britischer Bauwerke in ihren ornamentalen Teilen. Während der späteren Perioden kann eine Neigung zu größerer Eleganz beobachtet werden. Die Massen und die Öffnungen stehen in besserem Verhältnis zueinander und die Proportionen von Höhe und Breite sind angenehmere. Andererseits zeigen die früheren Bauwerke oft eine römisch anmutende Solidität an den konstruktiv empfindlichen Teilen, die bei den späteren nicht so stark ausgeprägt ist.

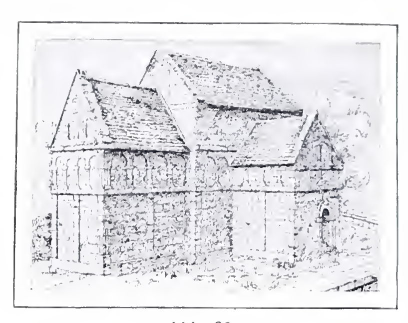


Abb. 30.
Sächsische Kirche, Bradford-on-Avon.

Eine der frühesten Kirchen mit den Merkmalen des sächsischen Stils ist die von St. Pancras in Canterbury, deren Fundamente kürzlich bloßgelegt worden sind. Soweit man festgestellt hat, besteht sie aus einem Langschiff von etwa 13 zu 8 Meter, zwei Vorhallen im Westen und Süden und zwei kleinen Überresten einer Mauer, die vermuten lassen, daß sie im Osten in einer halbrunden Apsis endigte.

Interessanter noch sind die Überreste der Kirche, die Professor Brown „die berühmteste Pfarrkirche in ganz England“ nennt, der von St. Martin in Canterbury (Abb. 27). Diese Kirche besteht jetzt aus einem sehr großen gerade geschlossenen sächsischen Altarraum, aus einem teilweise sächsischen Schiff und aus, späteren, Westtürmen. Ihr Stil ist, wie der von St. Pancras, im wesentlichen der römische und ihr Baumaterial besteht zum großen Teile aus römischen Ziegeln. Von anderen früheren Beispielen mögen genannt sein die Kirche von Stone bei Faversham, von Corbridge, Northumberland, von Escomb, Jarrow und Monkwearmouth, Durham, die Reste derer von Lyminge, Rochester und Reculver, Kent, die Krypten von Ripon und Hexham und die bemerkenswerte Kirche zu Brixworth, Northamptonshire (Abb. 28).



Abb. 31.
Kirche auf der Burg zu Dover.

Die Kirche zu Brixworth ist eines der imponierendsten der sächsischen Architekturdenkmäler, obwohl sie im Laufe der Zeit stark gelitten hat. Ihre Seitenschiffe, oder wahrscheinlich Seitenkapellen, sind verschwunden und viele Fenster sind eingebaut worden. Andererseits hat sie offensichtlich während ihrer sächsischen Periode Entwicklungen durchgemacht, die sie zu einem Dokument von mehr als gewöhnlichem Werte stempeln. Sie ist im letzten Viertel des 7. Jahrhunderts durch den Abt von Peterborough errichtet worden, der dabei sehr viele römische Ziegel benutzte. Sie bestand ursprünglich aus einem halbrunden Altarraum, der sich in einem Chor von 9 Meter im Quadrat öffnete, der seinerseits wieder durch einen Bogen von etwa 8 1/2 Meter Spannweite mit einem Schiff von 17 Meter Länge bei 9 Meter Breite verbunden war. Später, aber wahrscheinlich noch zu sächsischen Zeiten, wurde an der Westseite des Schiffes ein viereckiger Turm errichtet mit einem eigentümlichen Anbau im Westen, einem großen, runden Treppenturm, der sich fast bis zu der Höhe des Dachfirstes der Kirche erhebt.



Abb. 32. Bogen im Turm der Kirche zu Little Saxham.

Die Denkmäler aus der späteren Periode der sächsischen Baukunst, die ungefähr vom Jahre 800 bis zur normannischen Eroberung dauerte, sind so zahlreich, daß wir sie hier nicht einmal aufzählen können. Sie reichen zeitlich von den Kirchen zu Avebury (Wilts), Bishopstone (Sussex), Bardsey (Yorks) und Lydd (Kent) bis zu denen von Bradford-on-Avon (Wilts), Barton-on-Humber (Lincolnshire), Earls Barton und Barnack (Northamptonshire) und Branston (Lincolnshire) [Abb. 33]. In letzteren sind sächsische und normannische Züge besonders innig verschmolzen.



Abb. 33. Kirche zu Branston, Lincolnshire.

Die Kirchen zu Earls Barton, Barnack und Barton-on-Humber sind die besten Beispiele für die Anwendung von Steinstreifen als Flächendekoration, die

man als Beweis dafür herangezogen hat, daß die von der sächsischen Steinbaukunst angewendeten Formen durch die Erfahrung im Holzbau bestimmt gewesen seien. Dieser besondere Formenkreis — eine ziemlich unglückliche Erfindung, wie sie einem keltischen Volke niemals eingefallen wäre — kann ja auf diese Weise entstanden sein, aber er hat mit der allgemeinen Entwicklung der sächsischen Baukunst wenig zu tun und tritt erst an deren Ende auf.



Abb. 34.
Kirche zu Clapham, Bedfordshire.

Eine glücklichere Art der Wanddekoration ist die an der kleinen Kirche zu Bradford-on-Avon (Abb. 30). Hier ist eine flache Arkade von Halbkreisbögen, wie ein äußeres Blendtriforium, rund um die ganze Kirche geführt. Sie wird von flachen Pilastern getragen, ohne Kapitelle oder Basen, die den unteren Teil der Mauern in gut proportionierte Streifen teilen.

Noch interessanter als die Kirche von Bradford ist die Kathedrale zu Oxford und ihr Zusammenhang mit der vornormannischen Architektur. Nach der Vernichtung der Dänen im Jahre 1002 gelobte Ethelred der Unberatene, die Kirche von St. Frideswide in Oxford neu zu bauen. Dies Gelübde hielt er auch und einige Archäologen behaupten, ein großer Teil seiner Schöpfung bestehe bis auf den heutigen Tag und zwar in der Kathedrale von Christ Church (Abb. 22). Die Fundamente der Apsis der älteren Kirche von St. Frideswide sind in den letzten Jahren wieder aufgedeckt worden, nördlich von dem heutigen Chor. Die Verteidiger der sächsischen Theorie glauben, daß Ethelred die ältere Anlage respektierte und seine Kirche südlich von ihr erbaute. Sie behaupten, die Arkaden und Mauern des heutigen Chores und gewisse entsprechende Teile des Schiffes und Querschiffes seien im wesentlichen sächsische, verändert, verstümmelt und später mit



Abb. 35. St. Regulus-Kirche, St. Andrews.

normannischen und gotischen Teilen überdeckt. Die ganze Frage ist zu umfangreich und zu sehr technischer Art, um hier verhandelt zu werden; allerdings hat die Ansicht derer, die in der Kathedrale von Christ Church vielfach eine Verwandtschaft mit Ethelreds Kirche von St. Frideswide konstatieren, viel überzeugendes.

Bevor wir das Gebiet der sächsischen Architektur verlassen, scheint es angebracht, noch einmal ihre allgemeinen Charakteristiken aufzuzählen und diejenigen ihrer Züge zu verzeichnen, die als Zeugen ihres sächsischen Ursprunges einigermaßen Geltung haben.

Die sächsischen Baumeister hatten wenig oder gar kein Gefühl für die konstruktive Bedeutsamkeit der Formen. Sie waren zufrieden, wenn ihre Bauwerke nur überhaupt standen. Sie fühlten nicht die Notwendigkeit, sie durch ihre Formen auch ausdrücken zu lassen, daß sie wirklich die Absicht hatten, zu stehen. Kein Volk mit einem gewissen architektonischen Instinkt würde sich mit solchen Formen abgegeben haben wie dem „Lang- und Kurzwerk", oder mit den senkrechten Quadraten, wie in Earls Barton, Barnack und Barton-on-Humber und anderen Kirchen der späteren Periode, oder mit der unglücklichen Anordnung, wie bei gewissen sächsischen Turmfenstern, wo eine derbe gedrehte Säule oder ein Baluster bestimmt ist, einen langen Deckstein in seiner Mitte zu halten. Sächsische Mauern sehen oft zu dünn aus für ihren Zweck und es ist ungeheuer schwer, einen Beweis dafür zu finden, daß ihre Erbauer sich der verschiedenen Widerstände bewußt waren, denen sie zu begegnen hatten. Strebepfeiler kommen selbst an Ecken sehr selten vor. Das Empfinden für allgemeine Proportionen war nur dürftig. Manche Gebäude sind zu hoch und zu schmal für ihren Flächenumfang. Spitze oder pyramidenförmige Bildungen irgendwelcher Art finden sich nirgends. Selten ist das Verhältnis von Öffnung zu Masse angenehm und die ornamentalen Einzelglieder sind oft ohne jede ästhetische Beziehung zueinander oder zu ihrer Stellung.

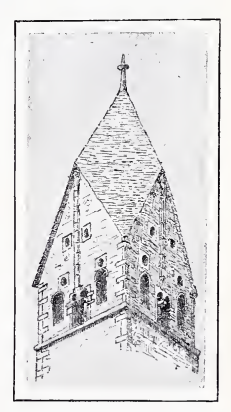


Abb. 36.
Turm der St. Benets-Kirche, Cambridge.
(Rekonstruktion vom Verfasser.)

Andererseits zeigt die architektonische Technik der Sachsen, so roh wie sie begann, eine weit fortschrittlichere Entwicklung als die der Normannen. Sie verrät vielleicht zuerst jene peinliche, obwohl nicht immer glücklich angewandte Genauigkeit,

die eines der dauernden Kennzeichen unserer nationalen Kunst werden sollte. Als Proben von ihr nennen wir die dürftigen Überreste der sächsischen Kirche von Westminster Abbey, die Pfeiler der sächsischen Krypta in Repton (Abb. 37) und das obere Stockwerk des St. Benets-Turmes in Cambridge (Abb. 36), der eine ausgezeichnete Form gehabt haben muß, bevor er seinen „deutschen Helm" verlor.

Ein Meisterwerk der Baukunst kann mit dem menschlichen Körper verglichen werden. Ebenso wie dieser sein stützendes Skelett besitzt, seine zweckmäßig verteilten Organe und die Haut, die das Ganze bedeckt und alle Teile harmonisch schön verbindet, so zeigt ein wirklich vollkommenes Bauwerk drei ähnliche Elemente in vollendeter Vereinigung. Den sächsischen Baumeistern gelang es nicht, die logische Verbindung zwischen diesen drei Elementen zu erfassen. Das Resultat war, daß der Reiz, den ihre Werke besitzen, stets auf den Einzelheiten, niemals auf dem lebendigen Organismus des Ganzen beruht.

Literatur zu Kapitel II.

Brown, G. Baldwin, M.A., The Arts in Early England. Vol. I: The Life of Saxon England in its Relation to the Arts; vol. II: Ecclesiastical Architecture in England from the Conversion of the Saxons to the Norman Conquest. London 1903. — Fergusson, J., History of Architecture. Vol. II. London 1874. — Scott, Sir G. G., Lectures on the Rise and Development of Mediæval Architecture. 2 vols. London 1879. — King, Handbooks to the English Cathedrals, London, Murray. — Bell's Series of Handbooks to the English Cathedrals. — Turner, T. Hudson, Some Account of Domestic Architecture in England from the Conquest to the End of the Thirteenth Century. Oxford and London 1877. — Harrison, J. Park, The pre-Norman Date of the Design and some of the Stone-work of Oxford Cathedral; Discovery of the Remains of Three Apses at Oxford Cathedral; A pre-Norman Window in Oxford Cathedral. London 1894. — Brown, R., Notes on the Earlier History of Barton-on-Humber.



Abb. 37. Sächsische Kapelle zu Repton.



Abb. 38. St. Bartholomew's The Great, London. (Teilweise restauriert.)

KAPITEL III

Anglo-normannische Architektur oder Rundbogengotik

Die Verbindung zwischen der frühen normannischen Architektur und der der Sachsen war höchstwahrscheinlich weit schwächer, als man gewöhnlich annimmt. Wir können allerdings an vielen Gebäuden, die deutlich sächsischen Ursprung verraten, z. B. der Kirche in Branston, Lincolnshire, gleichsam einen Schatten normannischer Formen erkennen. Diese Kirche würde jedenfalls als normannisch angesehen werden, wäre nicht die Technik ihres Aufbaus sächsisch. Sicherlich hielten aber sowohl die eingeborenen Sachsen als ihre normannischen Eroberer den neuen Stil für fähig, eine frische Entwicklungsphase zu verkörpern, als ein „novum genus compositionis", um eine Bezeichnung von Matthew Paris zu gebrauchen. Wie weit er tatsächlich normannisch war, braucht uns hier nicht zu beschäftigen. Für unsere Zwecke genügt die Feststellung, daß er als eigentlicher Stil von der Nation entwickelt worden ist, die aus der Eroberung von Neustrien und seiner keltischen Bevölkerung durch die nordischen Einwanderer entstand. Sein Formenkreis mag bis zu gewissem Grade durch das Beispiel beeinflußt sein, das die späteren sächsischen Baumeister nördlich des Kanals gaben, und seine Entwicklung wurde jedenfalls durch das plötzliche Anwachsen künstlerischer Tätigkeit beflügelt, das durch die ganze christliche Welt ging, sobald das gefürchtete Jahr 1000 glücklich vorübergegangen war.

Im 11. Jahrhundert und noch lange Zeit darnach bildete ein schmaler Wasserstreifen keine derartige Schranke zwischen einem Lande und dem anderen wie heute. In jenen Tagen, als Straßen kaum vorhanden und Verkehrsmittel ebenso schlecht, wie auf den Gebrauch der Wohlhabenden beschränkt waren, machte ein Streifen Wassers, wenn er nicht zu breit war, einen Verkehr möglich, wie er jedenfalls zu Lande über eine beträchtlichere Entfernung nicht ausgeübt werden konnte. Die Normandie war tatsächlich weniger weit von England als von Paris entfernt. Der Normanne hatte mehr mit dem Engländer als mit dem Franzosen gemeinsam. Noch bis auf den heutigen Tag haben sich Gebräuche, in denen wir rein englische erkennen, in der Normandie erhalten, von der zahlreiche Gebiete selbst für das schärfste Auge sich nicht von den südlichen Landschaften Englands unterscheiden. Bei der Schilderung des Werdens der normannischen Gotik ist die Annahme einer Wechselwirkung zwischen den beiden Ländern nicht mehr als billig: die älteren, erfahreneren sächsischen Baumeister beeinflußten die jüngeren, derberen und kraftvolleren Normannen und umgekehrt.



Abb. 39. St. Johns-Kapelle im Tower zu London.

Die Entwicklung der normannischen Baukunst nahm während ihrer ersten Periode in der Normandie und in England einen fast parallelen Verlauf. Sie war etwas verhältnismäßig neues für die Eroberer selbst, als sie ihrem Herzog nach England folgten. Lanfranc, der Abt von St. Stephan in Caen, den Wilhelm im Jahre 1070 zum Erzbischof von Canterbury machte, begann den Wiederaufbau der englischen Kathedrale nach einem Plane, der dem der normannischen Abtei, die damals neu begonnen war, geradezu wörtlich entsprach. Die Kathedrale zu Canterbury wurde zuerst vollendet, und ihre noch vorhandenen Teile dürfen als die ältesten bedeutenderen Denkmäler des neuen

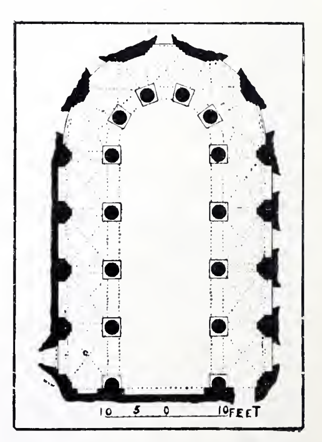


Abb. 40. St. Johns-Kapelle im Tower zu London. Grundriß.

Stiles angesehen werden. Noch älter freilich war jene Kirche, die Eduard der Bekenner auf dem Platze zu Westminster erbaute, der seitdem zu solcher Berühmtheit gelangt ist. Diese Kirche schloß im Halbrund und besaß eine Triforiengalerie, die wahrscheinlich gewölbt war, wie das darunter liegende Seitenschiff. Sie hatte einen Hauptturm und zwei Türme im Westen; der Chor begann an der Vierung. Zahlreiche Kapellen befanden sich sowohl auf der Triforiengalerie als zu ebener Erde. Wir besitzen deutliche Beweise, daß die Fläche, die sie einnahm, sich ziemlich genau mit der deckte, auf der die heutige Kirche steht. Ein interessanter Zug an den dürftigen Überresten dieser Bauten Eduards des Bekenners ist die verhältnismäßige Feinheit der Steinmetzarbeit, die auf die Vermählung einer alten Tradition, nämlich der der sächsischen Bauart, mit der rohen Kraft des neuen Stiles hinweist. — Charakteristisch für den frühen normannischen Kathedralgrundriß war die Ausbildung der Ostseite in zahlreichen Apsiden: Bury St. Edmunds und Norwich hatten deren drei, St. Albans sieben (Abb. 42). Heute sind nur noch wenige Spuren von dieser Anordnung über der Erde enthalten.

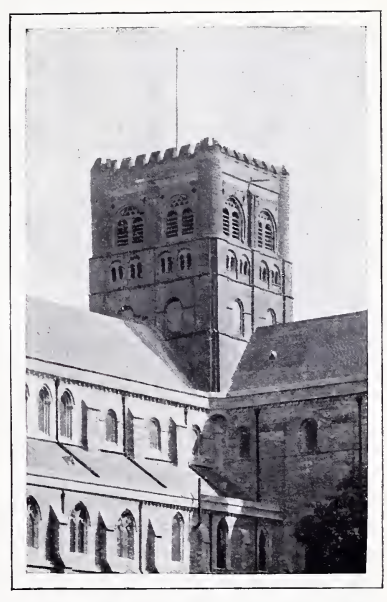


Abb. 41. Turm der Kathedrale von St. Albans.

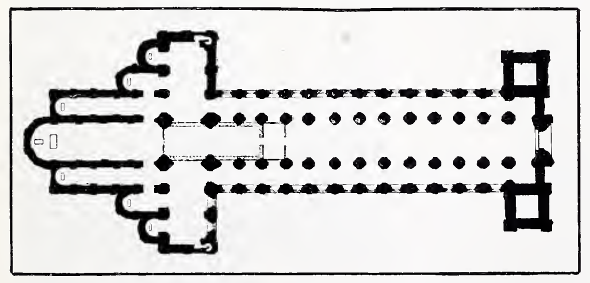


Abb. 42. Grundriß der Kathedrale von St. Albans, 1090.

Die normannische Gotik atmete fast von Anfang an einen Geist, der mit Naturnotwendigkeit zu dem Spitzbogenstil führte, der ihr folgte. Ihre charakteristischen Merkmale sind diese:

Abb. 43. Schiff der Kathedrale zu Norwich.

1. Beträchtliche Dicke und großes Gewicht der Mauern, um bei dem bedeutenden Druck der Gewölbe und Bogen Standfestigkeit zu verschaffen.
2. Die Anwendung des halbrunden und des Segmentbogens.
3. Wechsel in dem Verhältnisse der Pfeiler und Säulen entsprechend dem Gewicht, das sie tragen, nicht ihrer Höhe.
4. Einteilung der Bögen in zwei oder mehr Ordnungen und der Pfeiler in entsprechender Art.
5. Der Gebrauch von Schmuckmotiven, die sich den so gestalteten Bögen und Pfeilern anpassen.

Unter allen diesen Eigentümlichkeiten waren die Einteilung der Pfeiler und Bögen und der Gebrauch des Halbkreises oder Segmentbogens die einzigen beiden, die den Weg für die Formen der Spitzbogenarchitektur bereiteten. Die eine führte selbstverständlich zu jenem System stofflicher Ökonomie und der Betonung des architektonischen Skelettes, das später von den Architekten des 13. Jahrhunderts zu seinem logischen Höhepunkt gebracht wurde. Der andere eröffnete einen Weg zu dem Gedanken, einen senkrechten Streifen aus der Mitte eines Halbkreisbogens herauszuschneiden, wenn seine Spannweite verringert werden sollte, ein Motiv, das dem an die Segmentformen gewöhnten Auge mehr zusagte als jede Umbildung der Kurve selbst.

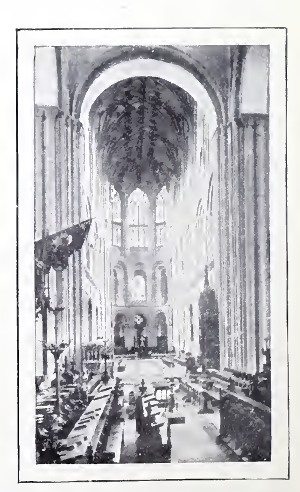


Abb. 44. Chor der Kathedrale zu Norwich.

Das äiteste durchgebildete Beispiel der frühen normannischen Gotik, das noch steht, ist die St. Johns-Kapelle im Tower zu London (Abb. 39, 40). Die Berechtigung des normannischen Stilprinzips einmal angenommen, so läßt sich

ein besserer Entwurf als der ihre kaum denken. Sie ist natürlich unvernünftig massiv und schwer und die gestelzten Bögen in der Apsis sind häßlich, aber die Dekoration der Kapitelle, die rhythmische Teilung der Pilaster und die Verbindung eines einfachen Tonnengewölbes über dem Schiff mit dem Rippengewölbe der Seitenschiffe: alles zeigt ein höchst bewußtes architektonisches Können.



Abb. 45. Schiff der Kathedrale zu Durham.

Ein stattlicheres Denkmal der frühen normannischen Architektur ist die Abteikirche, jetzt Kathedrale, von St. Albans (Abb. 41). Ihr Bau war von dem Mönch Paul von St. Stephan, Caen, begonnen worden, bald nachdem sein Verwandter Lanfranc seine Bautätigkeit in Canterbury eröffnet hatte. Paul war ehrgeizig und entwarf eine Kirche, die beinahe das Doppelte der Fläche bedeckte, mit der Lanfranc zufrieden war. St. Albans war 141 Meter lang, 64 Meter im Querschiff und wahrscheinlich 47 Meter an der Westfassade breit. Sie war vollständig aus römischen Ziegeln und anderem Baumaterial aus den benachbarten Ruinen von Verulamium errichtet und sowohl innen wie außen weiß verputzt. Kurz vor seinem Tode hatte der Abt Paul die Ausstattung der Halbkuppel der Apsis hinter dem Hochaltar durch Wandmalereien angeordnet und seine Nachfolger ahmten dieses Beispiel durch die ganze Kirche nach. Die Decken waren gemalte flache Holzdecken. Was die innere Dekoration betraf, so beruhte die Wirkung der Kirche völlig auf der Wandmalerei und auf der notwendigen Unterordnung der Pfeiler und Bögen unter diese, wozu sie die schwer zu bearbeitende Struktur des Baumateriales tatsächlich zwang.

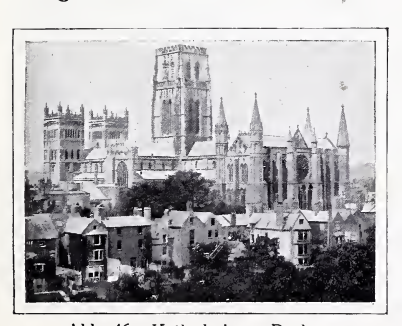


Abb. 46. Kathedrale zu Durham.

Zu derselben Zeit wie St. Albans wurde eine große normannische Kathedrale in York errichtet. Der Beginn des Baues fällt in die Jahre 1070—1080, aber nur ganz geringe Spuren ihres Planes sind noch erhalten. Die Kathedrale von

Winchester (Abb. 48) wurde etwas später, wahrscheinlich im Jahre 1080, in noch weit größerem Maßstabe begonnen. Sie war 161 Meter lang und in der Höhe der Querschiffe 68 Meter breit. Die Querschiffe und die Krypta unter der Ostseite sind allein von dieser normannischen Kirche heute noch zu sehen, obwohl zahlreiche Teile von ihr noch innerhalb des späteren gotischen Baues erhalten sind. Sie wurde in Stein ausgeführt und war infolgedessen sorgfältiger durchgebildet und als Ganzes reifer als die Kirche zu St. Albans. Eine andere Kathedrale aus derselben Periode ist die von Ely (Abb. 56), begonnen von dem Abt Simeon, als er beinahe 100 Jahre alt war. Hier enthielt der Grundriß ähnlich dem zu Winchester und teilweise dem von St. Albans eine gewisse Eigenart durch ein prachtvolles westliches Querschiff, von dem einige Teile bald darauf in der Abteikirche von Bury St. Edmunds nachgebildet wurden.



Abb. 47. Abteikirche zu Tewkesbury.

Wahrscheinlich kurze Zeit nach der Erbauung der Kathedrale von Ely folgte die der Pauls-Kirche. Sie wurde im Jahre 1083 von Bischof Moriz begonnen, in dem großen Maßstabe, der ein Kennzeichen der Londoner Kathedrale bis zu dem Brande von 1666 blieb. Ihre Architektur ähnelte der von Winchester, zeigte aber mehr Schmuckwerk. Ihre Verhältnisse waren gleichfalls stattlicher. Um dieselbe Zeit wie die Pauls-Kirche wurde die normannische Kathedrale von Rochester von Bischof Gundulph, einem eifrigen Bauherrn, in Angriff genommen. Dieser gründete das Schloß zu Rochester und errichtete den weißen Tower im Tower zu London und ein oder zwei kleinere Gebäude ebendort. Im Jahre 1096 wurde auch das vollendetste Denkmal normannischer Architektur begonnen, das heute in England zu finden ist. Es ist die Kathe-

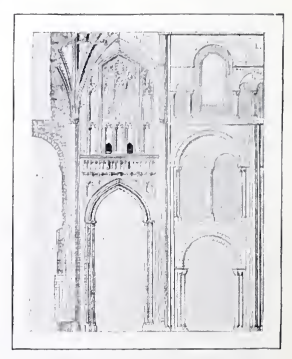


Abb. 48. Winchester: Umbau des Schiffes.

drale von Norwich (Abb. 43, 44), gegründet von dem Bischof Herbert de Losinga, der den Bischofsstuhl von Wilhelm II. um den Preis von 1900 Pfund gekauft hatte. Sie besteht aus einem sehr langen Schiff von vierzehn Jochen, einem Querschiff, 58 Meter lang, und einem Chor oder vielmehr Altarraum in Form einer Apsis. Andere Gründungen aus dieser Zeit einer unvergleichlich energischen Bautätigkeit sind die Kathedralen zu Worcester, Chichester, Gloucester und Durham (Abb. 45, 46), und die Abteien und Kirchen von Tewkesbury (Abb. 47), Waltham, Christchurch (Hants) und Bury St. Edmunds.



Abb. 49. Felsenkirche zu Cashel.

Die erste Phase der normannischen Baukunst gipfelt in der Kathedrale zu Durham. Ihr Entwurf ist von einer Frische, wie wir sie nicht immer in diesem Stile finden. Das Schiff besteht nicht aus einer einförmigen Wiederholung desselben Motives, wie zu St. Albans und, wenn auch in geringerem Maße, zu Norwich. Es ist in symmetrische Abschnitte geteilt, von denen jeder zwei Joche umfaßt und sich so als eine sehr glücklich proportionierte Ergänzung des allgemeinen Schemas darstellt. Das normannische Schiff zu Durham ist ein Buch in wohl abgewogenen Kapiteln, das der normannischen Kathedrale von St. Albans eine ununterbrochene, ziemlich langatmige Erzählung. Äußerlich leidet Durham an der Ausdehnung seines Triforiums. Dies ist hoch genug, um, unter seinem Dache, auch die Strebepfeiler zu umschließen, die den Druck des Gewölbes vom Mittelschiff auffangen, und so das Äußere eines wertvollen Schatzes an Abwechslung



Abb. 50. Südliches Querschiff und Turm von Fountains Abbey.

und Schattenwirkung zu berauben[1]. Andererseits ist die Kathedrale Durham in ihren Schicksalen weniger unglücklich gewesen als manche andere Kirche. Selbst Wyatts dünngliedriges Rosenfenster ist auf die Entfernung von guter Wirkung. Auch zeichnet sie sich vor anderen normannischen Kirchen durch die durchgehende Wölbung aus, obwohl die Gewölbe der Querschiffe jedenfalls nicht ursprünglich beabsichtigt waren.



Abb. 51.
Kirche zu Little Saxham.

Wir dürfen nicht vergessen, daß das Jahrhundert, das der normannischen Eroberung unmittelbar folgte, das große Jahrhundert des architektonischen Aufschwunges in England war. Die normannische Geistlichkeit hatte sich kaum in ihren Anteil an der Beute eingelebt, als sie zu bauen begann. Ihre Pläne nahmen bald einen solchen Umfang an, daß, bevor noch eine Generation vorüber war, sie das Land mit normannischer Gotik bedeckt hatten und Kathedralen in einem in Europa fast unbekanntem Maßstabe errichteten. *Sie setzten sich über das 13. Jahrhundert und über die Schaffensmöglichkeiten der Frühgotik einfach hinweg.* In Frankreich geschah der große Aufschwung später. Frankreich hatte die teilweise Entfernung der fremden Eindringlinge und das Auftreten eines großen Monarchen in der Gestalt von Philipp II. Augustus abzuwarten, bevor es vorwärts kommen konnte. Die Folge war, daß es damit den schönsten Moment der gotischen Kunst gerade erreichte und imstande war von ihren Mitteln den glänzendsten Gebrauch zu machen.



Abb. 52.
Cormacks-Kapelle zu Cashel.

Das Bild der Profanbaukunst der normannischen Frühzeit läßt sich teils aus den Bildhandschriften, teils aus den architektonischen Denkmälern selbst rekonstruieren.

Das englische Haus der sächsischen und frühen normannischen Zeit war ein direkter Nachkomme der römischen Villa. In Italien bestand das römische Haus außerhalb Roms, allgemein gesprochen,

[1] Ursprünglich hatten die Seitenschiffe Giebeldächer, die weit weniger einförmig wirkten als die heutige Anlage. Vgl. Sir G. G. Scott, Mediæval Architecture. Vol. II, p. 129.

aus einem offenen Atrium, umgeben von kleineren Räumen für die Zwecke des Schlafens, Speisens und Kochens. In England wurde das Atrium aus klimatischen Gründen zur Halle. Diese Halle war lange Zeit der einzige große Raum des Hauses. Sie wurde ursprünglich von dem Hausherrn, seiner Familie und allen seinen Dienstleuten gemeinsam benützt. Allmählich wurden Räume untergeordneter Art angegliedert und diese Räume nahmen an Zahl und Bedeutung stetig zu. Indes braucht man nicht zu glauben, daß während der normannischen Zeit der Grundplan des Hauses, als einer Halle mit wenigen Räumen daneben, jemals verdrängt worden sei. Diese Hallen waren oft von ebenso stattlichen Verhältnissen, wie von vornehmer Bauweise. Indes gehören derartige Beispiele einer späteren Periode an als sie uns jetzt beschäftigt. Im Anfang war der Halle in der Regel nur ein Raum von nennenswerter Größe angegliedert. Dies war der zum Schlafen bestimmte Privatraum des Hausherrn und seiner Familie und wurde „solar" genannt. Allmählich wurden weitere Zimmer und Kammern (hovels), die letzteren in der Regel ohne Fenster, hinzugefügt. Die Küche war von den übrigen Räumen getrennt, soweit sie überhaupt bestand; oft wurde einfach im Freien gekocht. Mit einem Wort, das Haus entwickelte sich langsam und stetig von dem allen Zwecken dienenden Einzelraum zu den vielgliederigen Anlagen einer reiferen Kultur, in einem Prozeß ähnlich dem, der in der Biologie als „Zeugung durch Abspaltung" bekannt ist.



Abb. 53. Portal im Kapitelhaus, Kathedrale zu Durham.



Abb. 54. St. Josephs-Kapelle der Abteikirche zu Glastonbury.

Nach dieser Darstellung der wichtigsten Schöpfungen der normannischen Periode in England scheint ein Rückblick auf ihre charakteristischen Merkmale angebracht.

Die Höhe war im Verhältnis geringer als die der sächsischen Bauwerke. Die schmalen und hohen Schiffe, die in den sächsischen Kirchen so oft auftreten und den Gedanken nahelegen, daß der Baumeister eine größere Spannung des Daches scheute, werden von solchen mit kurzen und breiteren Verhältnissen abgelöst. Die Mauern der sächsischen Bauart, die bei ungenügendem Entwurf so sorgfältig ausgeführt waren, müssen solchen weichen, die bei verständigerer Anlage eine weit rohere Technik zeigen. Die normannischen Mauern sind sehr dick, haben weite Fugen und schlechtes Material. Bei den Monumentalbauten wird ein Kern von rohen Steinen dürftig von einer Art Surrogat für Mörtel zusammengehalten und von einem verhältnismäßig dünnen Mantel von Bruchsteinen oder behauenen Steinen umhüllt und gestützt. Mit der Zeit wurde die Technik zwar reifer, aber die Normannen wurden niemals wirklich tüchtige Baumeister. Wären ihre Kirchen mit der Solidität der Monumentalbauten der Gegenwart erbaut, würden sie selbst heute kaum die Spur einer Alterserscheinung zeigen.



Abb. 55. Leuchars-Kirche, Fife.

Das architektonische Gerüst einer normannischen Kirche ist nur leise angedeutet. Die Strebepfeiler sind breit, springen aber nur wenig vor. Die Mauern endigen in einer kaum hervortretenden Brüstung, die oft auf Kragsteinen ruht, die an die Pechnasen der Kriegsbaukunst erinnern. Die Fenster sind in der Regel nur einfache rundbogige Öffnungen mit wenig Verzierung. Radfenster treten oft an Giebeln auf. Die Mauern werden mit Blendarkaden dekoriert, manchmal



Abb. 56. Schiff der Kathedrale zu Ely.

in zwei Ordnungen, manchmal unpraktischerweise durcheinander geschlungen, wie die Streifen eines Korbes. Die Portale sind die Hauptträger des Ornamentes. Die Säulenstellungen sind hier oft außerordentlich verschiedenartig und tragen so viel Ornament, als ihre Fläche nur aufnehmen kann. Die normannischen Kapitelle zeigen eine fast ununterbrochene Entwicklung von einer Form, die dem dorischen Kapitell ähnelt, zu den zarten pflanzlichen Bildungen der Frühgotik. In den normannischen Gewölben, die verhältnismäßig selten vorkommen, finden sich alle Typen von der einfachen Tonne bis zum Grat- und Rippengewölbe. In den Kirchen sind oft die Seitenschiffe gewölbt, während das Hauptschiff eine hölzerne flache Decke aufweist; doch wissen wir nicht, ob ein normannisches Holzgewölbe bis auf unsere Zeit gekommen ist.



Abb. 57. Schiff der Kathedrale zu Chichester.

Durch die ganze erste Hälfte des 12. Jahrhunderts machten die normannischen Formen einen stetigen Prozeß einerseits der Verfeinerung und andererseits der Entwicklung zum Reichtum durch. Die Mauern wurden dünner, die Fugen dichter und sorgfältiger ausgearbeitet, die Säulen schlanker, die Steinarbeit wird zarter und unterschnittener, die Strebebogen treten mehr hervor: kurz gesagt, die Bauwerke bekommen eine stärkere Profilierung und zeigen deutlicher ihr inneres Gerüst. Die letzten Züge sächsischer Flachheit und Derbheit verschwanden und schließlich war alles bereit für das Auftreten des Spitzbogens und seiner Folgeerscheinungen, das die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts kennzeichnet.

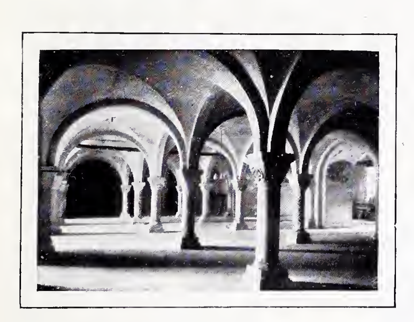


Abb. 58.
Krypta der Kathedrale zu Canterbury.

Literatur zu Kapitel III.

Brown, G. Baldwin, The Arts in Early England. 1903. — Scott, Sir G. Gilbert, Lectures on the Rise and Development of Mediæval Architecture. London 1879. — Parker, J. H., Glossary of Terms used in Grecian, Roman, Italian, and Gothic Architecture. Oxford 1850. — King, R. J., Handbooks to the English Cathedrals (Murray); desgl. von verschiedenen anderen (Bell): Britton, J., Architectural Antiquities of Great Britain. 1807—1835; Hill, A., Monograph of Cormac's Chapel, Cashel. Cork 1874; Ancient Irish Architecture. Cork 1870. — Longman, W., The Three Cathedrals dedicated to St. Paul. London 1873. — Neale, J., The Abbey Church of St. Alban, Herts. 1878. — Petrie, G., Ecclesiastical Architecture of Ireland. Dublin 1845. — Ruprich-Robert, V. M. C., L'Architecture Normande au XIe et XIIe Siècles. Paris 1884 et suiv. — Archæologia, 1773—1908. — Winkles, B., Cathedrals of England and Wales. 1836—1842. — Spanton, J., When was my Parish Church built? 1900.



Abb. 59. Kathedrale zu Lincoln, von Süden.

KAPITEL IV

Der frühgotische Stil oder die erste Periode des Spitzbogenstils

Der Ursprung des Spitzbogens und des konstruktiven Systems, zu dem er führt, ist Gegenstand zahlreicher unfruchtbarer Debatten gewesen. Es braucht keiner tiefen Kenntnis romanischer und normannischer Bauwerke, um einzusehen, daß sich hier zahlreiche Probleme erhoben, deren einfache Lösung sich ergab, wenn man in der Vorstellung aus der Mitte eines Halbkreisbogens ein senkrechtes Stück herausschnitt. Ebenso machte die Linie der Diagonale in einem Gratgewölbe auf die Spitzbogenform aufmerksam. Anfangs nur bei besonderen Gelegenheiten gebraucht, um zufällige Schwierigkeiten zu überwinden, manchmal sogar nur als reine Dekoration, begann der Spitzbogen bald seine eigentümliche Dehnbarkeit zu zeigen und den Baukünstler zu einer eingehenderen Erforschung seiner Gestaltungsmöglichkeiten einzuladen. In der Hand von Baumeistern, die dem



Abb. 60. Kreuzgang zu Fountains Abbey.

Gewölbebau eine Entwicklung wie in der späteren normannischen Kunst gegeben hatten, brachte der Spitzbogen weiterhin die Möglichkeit, die überflüssigen Massen abzustoßen und ein ganzes Gebäude durch die möglichst dünne Verkleidung seines Gerüstes zu entlasten. Diese Entwicklung gelangte in kurzer Zeit in Frankreich zu ihrem logischen Höhepunkt und in England wenigstens so nah an diesen Punkt heran, als das für England überhaupt möglich ist.



Abb. 61. Östliches Querschiff zu Lincoln.

Der wesentlichste Unterschied, wie er sich allmählich zwischen der Spitzbogengotik und anderen Architekturstilen ausbildete, bestand in der ihr eigentümlichen systematischen Verringerung der architektonischen Masse im Verhältnis zu dem eingeschlossenen Raum. Ihre konstruktiven Formen sind eine Folge dieses Vorganges und der Notwendigkeit, kleine Einheitsmaße zu verwenden. Die mächtigen Steine der altrömischen Schwellenbaukunst waren in Westeuropa eben nicht zu haben.

Die erste systematische Verwendung des Spitzbogens in England scheint bei den Zisterziensern vorzukommen. Sie verwendeten ihn in seiner einfachsten und am wenigsten dekorativen Form, aber in besonders verständiger Weise. Man wird schwerlich ein Bauwerk nennen können, wo die wesentlichen Elemente eines architektonischen Stiles einfacher und erfolgreicher angewandt sind als in den Werken der Frühgotik in den Zisterzienser-Abteien. Der Kreuzgang oder Cellarium von Fountains Abbey (Abb. 60) sei als Beispiel genannt. In der Kirche von Fountains Abbey liefern die Seitenschiffe einen weiteren Beweis für die Erfindungskraft der Zisterzienser-Baumeister auf konstruktivem Gebiete. Hier ist jedes Joch von einem eigenen transversalen Gewölbe bedeckt, das auf Bögen ruht, die von den Hauptpfeilern des Schiffes und von Konsolen der Außenmauer getragen werden. Auf diese Weise werden die gefährlichen Druckwirkungen verringert, ohne daß freilich die Anordnung eine besonders gefällige wäre.



Abb. 62. Chor der Abteikirche von Westminster, London.

Die Geschichtschreibung der frühgotischen Baukunst hat unter

einer ziemlich törichten Parteibildung zu leiden gehabt. Auf der einen Seite haben einzelne englische Autoren den gotischen Stil als einen im wesentlichen englischen behandelt und sind selbst so weit gegangen, ihn „den englischen Stil“ zu nennen. Auf der anderen Seite haben sich französische, englische und amerikanische Gelehrte auf den extremsten Gegenstandpunkt gestellt und behauptet, die einzig echte Gotik sei die in Frankreich, alle anderen seien mehr oder weniger unverständige Nachbildungen. Der Chauvinismus der Engländer war die Folge purer Unwissenheit, denn man kannte die Gotik in Frankreich kaum, als Rickmans erste Arbeiten erschienen. Die entgegengesetzte Behauptung aber ist bewußt parteiisch, denn ihr Beweismaterial besteht vielfach aus willkürlichen Definitionen, die mit Fleiß auf die französische Gotik angewandt sind. Man hätte vielleicht die Behauptung, daß nur die Gotik in Frankreich originalen Wert habe, rechtfertigen können, wenn beispielsweise Westminster Abbey in denselben Beziehungen zu einigen französischen Kirchen gestanden hätte wie die alte normannische Kathedrale von Canterbury zu St. Stephan in Caen. Doch dies war nicht der Fall. Die englische und die französische Gotik waren getrennte und divergierende Zweige eines Stammes. Sie gehen jede ihren eigenen Idealen nach, entwickeln ihre eigene Sprache und erreichen bald einen Punkt, wo gegenseitige Anleihen mit Notwendigkeit auf allgemeine Grundprinzipien beschränkt bleiben mußten. Im Sinne der künstlerischen Entwicklung

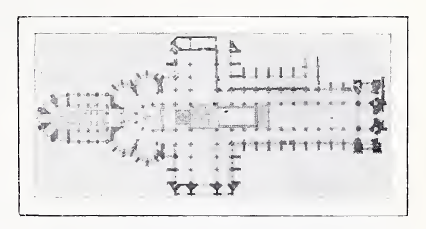


Abb. 63. Grundriß der Abteikirche von Westminster, London.



Abb. 64. Schiff der Abteikirche von Westminster, London.

bedeuteten zur Zeit der Plantagenets England und Nordfrankreich kaum zwei verschiedene Nationen. Sie hatten z. B. viel mehr gemeinsam als der Norden Frankreichs mit dem Süden. Der Verkehr zwischen ihnen war lebhaft und intim. Keine Gedanken konnten in dem einen Lande Wurzel schlagen, ohne auch in dem anderen bekannt zu werden. Freilich wurde die Wirkung solcher Gedanken bei beiden durch die Verschiedenheit des ethnographischen Charakters bedingt. Es gibt kein besseres Beispiel für die schiefe Beurteilung, die der englischen Gotik widerfahren ist, als die Art, wie man Westminster Abbey behandelt hat. In der Grundanlage dieses Baus zeigt sich ein deutlicher Eklektizismus. Gewisse Teile, aber eben nur Teile des Grundrisses, die Verhältnisse der Höhe zur Breite im Hauptschiff und in den Seitenschiffen und die Durchbildung der Fassade des Querschiffes und der Ostfassade sind entschieden mehr französisch als englisch[1]. Doch nur bis dorthin reicht der fremde Einfluß. Das Verhältnis von Höhe zu Länge, die Proportionen im einzelnen, die Zeichnung der Bögen und Fenster, die Friese, die Kapitelle und Platten, die Behandlung der Schauseiten, alles das redet die Sprache der englischen Gotik. Man mag sie mit einer Erzählung vergleichen, die zum Teil französisch empfunden, aber in englischer Sprache geschrieben ist; und eine derartige Erzählung würde man ohne Zweifel eine englische nennen. Sie ist das Werk eines genialen englischen Baumeisters, der, mit einer rezeptiven Begabung ausgestattet, wie sie im Mittelalter selten war, den Auftrag Heinrichs III. ausführte und so vielleicht die vollendetste Leistung der gesamten Gotik, der französischen wie der englischen, schuf (Abb. 62, 63, 64).



Abb. 65. Westfront der Kathedrale zu Lincoln.

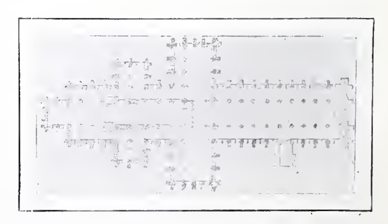


Abb. 66. Grundriß der Kathedrale zu Salisbury.

[1] Scott scheint die Länge des Querschiffes vergessen zu haben, wenn er sagt, der Grundriß sei „rein französisch“.

Doch damit greifen wir vor. Der Übergang vom Rundbogenstil zur Gotik verlangt eine etwas eingehendere Darstellung, bevor wir uns der Gotik im Zeitpunkt ihrer vollsten Reife zuwenden.



Abb. 67. Kathedrale zu Salisbury.

Schon früh im 12. Jahrhundert machten sich neue und aufgeklärte Anregungen und Bestrebungen geltend. Die blinde Wucht der normannischen Bauweise wich einer neuen Eleganz und Leichtigkeit, einem wiedererwachten Sinn für die Harmonie zwischen der verlangten Leistung und dem dazu nötigen Kraftaufwand. Die Mauern wurden dünner, die Öffnungen breiter, die Säulenordnungen verschiedenartiger, die dekorativen Elemente reicher und komplizierter. Der Spitzbogen trat auf und fand bald bei den Begabtesten derer, die ihn anwandten, Beifall, da er seine besondere Fähigkeit zur Lösung zahlreicher Probleme, besonders auf dem Gebiete der Wölbungen zeigte, die den normannischen Baumeister nur in Verlegenheit gebracht hatten.

Das für unsere Betrachtung geeignetste Beispiel des Überganges vom Rundbogenstil zur Gotik finden wir in der Kathedrale von Chichester (Abb. 57); hier ist das Hauptschiff normannisch, während in einem einzelnen Joch des Chores die beiden Stile ganz besonders glücklich verschmolzen sind. Doch ist dieser Chor keineswegs eines der frühesten Beispiele, denn er fällt ungefähr in die Zeit von 1186; er wurde unmittelbar nach dem Brande begonnen, der in jenem Jahre den größten Teil der Kathedrale vernichtet hatte. Der Übergang vom Runden



Abb. 68. Kathedrale zu Salisbury.

zum Spitzen im tektonischen Grundprinzip der Stile vollzog sich nicht stetig. Die Baumeister schwankten manchmal zwischen beiden, je nachdem sie die volle Bedeutung des neuen Motives erkannten oder nicht. Die Franzosen mit ihrem kaum je fehlgreifenden Talent für Konstruktion und konstruktive Gliederung entwickelten den Stil weit schneller und systematischer als die Engländer; trotzdem steht das älteste Bauwerk, in dem sich der neue Stil ohne jede Anlehnung an ältere Formen ausspricht, in England und nicht in Frankreich.



Abb. 69. Südliches Querschiff und Mittelturm des Münsters zu York.

Diejenigen Architekturhistoriker, deren erstes Prinzip es scheinbar ist, nichts für gut zu halten, was nicht aus Frankreich kommt, behaupten, der Chor und das östliche Querschiff zu Lincoln seien französisch — trotz der Tatsache, daß alle Einzelheiten englisch sind und daß kein ähnliches Werk dieser Art südlich des Kanales zu finden ist. Die nachstehende Ansicht Viollet-le-Ducs, dessen Kenntnis der gotischen Detailformen noch heute in Frankreich einzig in ihrer Art ist, hat man oft zitiert. Trotzdem sei sie hier noch einmal wiedergegeben, weil sie die deutlichste Antwort für jene enthält, die England das Anrecht auf den Chor zu Lincoln streitig machen wollen: „Nach der sorgfältigsten Prüfung kann ich in keinem Teile der Kathedrale zu Lincoln, weder in dem Gesamtentwurf, noch in irgend einem Teile des architektonischen Systems, noch in den ornamentalen Einzelheiten irgend eine Spur der französischen Schule des 12. Jahrhunderts (der Laienschule von 1170—1220) finden, die sich in den Kathedralen zu Paris, Noyon, Senlis, Chartres, Sens, und selbst Rouen so deutlich äußert . . . Der konstruktive Aufbau ist englisch, die Profile der Friese sind englisch, die Ornamente sind englisch, die ganze Ausführung gehört der englischen Werkstatt am Beginn des 13. Jahrhunderts an“.



Abb. 70.
„Die fünf Schwestern“,
Münster zu York.

Viollet-le-Duc war so von dem englischen Ursprung des Chores zu Lincoln überzeugt, daß er das vorhandene Datum seiner Erbauung einfach nicht annahm, weil er es für unmöglich hielt, daß die englischen Architekten so denen seines eigenen Volkes vorgegriffen haben könnten. Doch scheint die Richtigkeit dieses Datums außer allem Zweifel. Zugegeben, daß die konstruktiven Grundsätze der Gotik von den Franzosen sicherer erfaßt und konsequenter befolgt wurden als von ihren Zeitgenossen im Norden (wie das tatsächlich bei konstruktiven Prinzipien jedes Stiles immer der Fall gewesen ist), so rechtfertigt das doch nicht den Schluß, daß diese niemals ihren Rivalen dort die Führung aus der Hand genommen hätten. Der fragliche Teil der Kathedrale zu Lincoln ist nur durch seine Datierung auffällig, dem Stile nach gehört er völlig in das englische Schema. Er besitzt nichts, was die Vorstellung erwecken könnte, die uns beim Anblick der Kathedrale zu Canterbury ergreift, daß wir uns in der Umgebung des französischen Königreiches befinden. Das östliche Querschiff zu Lincoln (Abb. 61) bezeichnet einen kühnen Schritt vorwärts gegenüber allem, was vorher in England gebaut worden ist — aber einen Schritt in der Richtung des englischen, nicht des französischen Ideals.

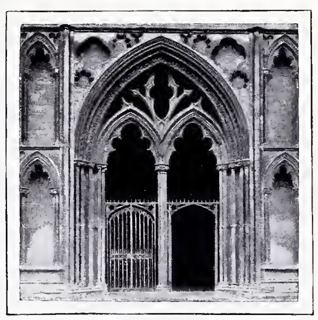


Abb. 71. Westportal der Kathedrale zu Ely.

Abb. 72. Westfront der Kathedrale zu Wells.

Die englische und die französische Gotik waren zwei Dialekte *einer* Sprache und die Schüler der einen konnten sich ebensowenig in der anderen ausdrücken, wie ein Bauer von Berkshire das Idiom von Aberdeen

sprechen kann. Wo wir den äußeren Beweis haben, daß Franzosen bei einem englischen Bauwerk mitarbeiteten, erkennen wir auch in ihrer Arbeit die französische. So ist z. B. der Chor von Canterbury bis in seine feinsten Details hinein französische Arbeit. Wenn der Chor zu Lincoln von Männern erbaut worden wäre, die in den Traditionen der Ile-de-France aufgewachsen waren, würde er ein Gegenstück zu jenen großen französischen Kathedralen geworden sein, die seine Vorgänger oder Zeitgenossen waren. Und als das hat ihn noch niemand zu bezeichnen gewagt.



Abb. 73. Kapitelsaal der Christ Church-Kathedrale zu Oxford.

Das ganze Problem des Verhältnisses der französischen zur englischen Gotik verlangt eine weit klarere und unbefangenere Behandlung, als ihm bis jetzt zuteil geworden ist. Wir haben hier keinen Raum für eine derartige längere Auseinandersetzung; doch fordert selbst eine Übersicht wie die unsere wenigstens einen Versuch, festzustellen, wo Mißverständnisse oder anfechtbare Ansichten sich eingeschlichen haben[1].

Wir besitzen in England, ganz allgemein gesprochen, eine mächtige architektonische Entwicklung, die mit dem normannischen Einfall und mit dem ungeheueren Schatz neuer Energien, wie ihn die Eroberer in das Land brachten, beginnt. Die ersten Bauwerke, die aus der Hand dieser Männer hervorgingen, waren denen, die sie in der Normandie zurückließen, durchaus ähnlich; diese aber verdankten sicherlich einen Teil ihrer Eigenart der Verbindung mit den angelsächsischen Nachbarn. Im Laufe der Zeit indessen begann sich der genius loci zu erschöpfen, das normannische Blut sich mit dem angelsächsischen zu vermischen und die angelsächsische Art der Behandlung ästhetischer Probleme auf die normannische



Abb. 74. Turm von Christ Church, Oxford.

[1] Vgl. E. S. Prior, Gothic Architecture in Great Britain (London, Bell 1900), wo sich eine gerechte und ruhige Darstellung der Sache findet.

einzuwirken. Die Wege der kontinentalen Gedanken trennten sich langsam von denen der insularen, bis schließlich der Rundbogen dem Spitzbogen wich, bis englische Grundrisse, Aufrisse und Einzelformen auf einen Blick von den französischen unterschieden werden konnten. Dieser Prozeß vollzog sich ganz unaufhaltsam. Von dem Tage, an dem der Grundstein von Lanfrancs Kathedrale zu Canterbury gelegt wurde, bis zur Vollendung der Kapelle Heinrichs VII. in Westminster nahmen diejenigen gotischen Prinzipien, die ganz Nordwesteuropa gemeinsam waren, in England immer mehr ein englisches Kleid an. In Frankreich legte man den Akzent auf das konstruktive Gerüst und auf seine Durchbildung bis zur äußersten logischen Konsequenz und erzielte damit öfters die feinsten künstlerischen Wirkungen, geriet manchmal aber auch bis an die Grenze des Häßlichen und selbst des Absurden. In England dagegen war der Baumeister nur allzu bereit, das Gerüst mit einer wenig dazu passenden Haut zu umkleiden. Der Erfolg war manchmal eine Verbindung von Schönheit mit Eigenart, manchmal die erstere allein, manchmal aber auch leider weder das eine noch das andere.

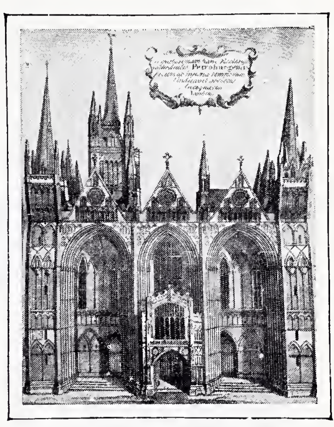


Abb. 75. Westfront der Kathedrale zu Peterborough.

Der Chor und das östliche Querschiff der Kathedrale zu Lincoln (nicht das Presbyterium oder der „Engelchor") gehören in die Zeit um 1190. Sie wurden unter der Regierung des Bischofs Hugo begonnen. Man hat nicht nur behauptet, ihr Baumeister sei ein Franzose gewesen, ein französischer Autor erklärt sogar, dieser habe den Plan einer Kirche nachgebildet, die 1138 in Blois begonnen war. Eine derartige Behauptung widerspricht sich selbst, und überdies steht jetzt fest, daß der Baumeister ein Engländer war und aus einer

Abb. 76. Chor und Kapitelhaus der Kathedrale zu Elgin.

lange in Lincoln ansässigen Familie stammte. Der Neubau wurde von den zwei Nachfolgern des Bischofs Hugo planmäßig fortgesetzt bis zur Vollendung des Hauptschiffes im Jahre 1240 oder wenigstens um diese Zeit durch Bischof Grostete. Im ganzen darf man in der Kathedrale zu Lincoln (Abb. 59) das wichtigste Beispiel des englischen Stiles in der ersten Periode der Gotik sehen. Das Schiff ist weniger wirkungsvoll, als es hätte sein können, hauptsächlich infolge der allzu großen Breite der Joche und durch den Fehler, daß man die Gewölbepfeiler bis auf den Erdboden fortführte. Auch die Westfront (Abb. 65), so imponierend sie ist, muß man preisgeben; sie hat keinen inneren Zusammenhang mit dem Schiff hinter ihr. Der große Mittelturm (Abb. 93) indessen hat in und außerhalb England wenige Rivalen.



Abb. 77. Christ Church-Kathedrale zu Dublin.

An Wert der künstlerischen Arbeit, wie sie das Hauptziel der englischen Architekten war, wird indessen die Kathedrale zu Lincoln von der zu Salisbury (Abb. 66, 67, 68) übertroffen, die äußerlich bessere Proportionen als vielleicht alle andern gotischen Kathedralen in England oder sonstwo aufweist. Nirgends sonst finden wir eine ähnliche Harmonie der Linien und Massen, eine ähnliche stufenweise Entwicklung herrlicher Formen vom Boden bis zur Spitze des Turmes. Der Entwurf ist typisch englisch mit der unbedeutenden Westfront, der nördlichen Vorhalle, dem doppelten Querschiff, der quadratischen Ostseite und dem mächtigen Turm, der sich über der Vierung erhebt. Bis zum Turmanfang gehört das ganze Werk einer Periode an (zwischen 1220—1250). Der Turm stammt aus dem 14. Jahrhundert. Er ist 6 Meter niedriger als der „Flèche“ in Amiens,



Abb. 78. St. Patricks-Kathedrale zu Dublin.

bei 123 Meter Höhe gegen 129 jenes. „Doch ist der Turm zu Salisbury eines der mächtigsten und eindruckvollsten Werke, deren sich die gotische Baukunst rühmen kann, während jener nur eine unbedeutende Spitze darstellt, die kaum die Eintönigkeit des Daches, auf der sie steht, aufhebt.“ (Fergusson). Eine amerikanische Schriftstellerin findet die schönen Worte: „Als Basis für einen der mächtigsten Türme der Welt ist keine schönere Kirche als die zu Salisbury auszudenken. Ihre Teile bauen sich gegen das Zentrum hin in einer Weise auf, daß wir fühlen, das Ganze wäre unfertig, wäre es von einem weniger imponierenden Turm überragt (Frau van Rensselaer). Freilich wurde die Kathedrale zu Salisbury wenigstens 20 Jahre später begonnen als der frühgotische Bau zu Lincoln.

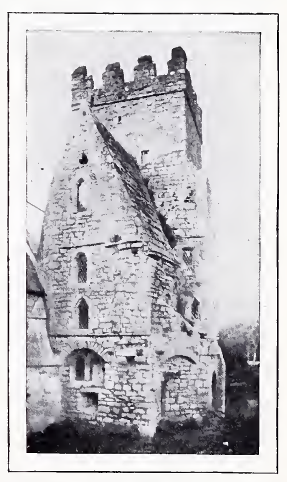


Abb. 79. St. Doloughs-Kirche, Grafschaft Dublin.

Wenn auch die Kathedralen zu Lin coln und Salisbury die englische Frühgotik gleichsam in ihrer glänzendsten Erscheinung vertreten, zeigt diese doch ihre feineren Reize in vielen Bauwerken und architektonischen Teilanlagen von weniger pompöser Erscheinung. Das letztere freilich gilt kaum für das nördliche Querschiff zu York mit seiner berühmten Reihe von Lanzettbögen. Nichts erhabeneres in dem gesamten Reich der gotischen Baukunst als diese „Fünf Schwestern“ (Abb. 70), wenn sie, majestätischen Geistern gleich, vor dem das Südportal Durchschreitenden aufragen. Der Entwurf dieser Querschiff-Fassade und die „Kapelle der neun Altäre“ (Abb. 82) in dem benachbarten Fountains haben sehr viel Gemeinsames. Diese wurden ungefähr um dieselbe Zeit (1205—1245) wie die berühmteren, wenn auch meiner Meinung nach nicht schöneren neun Altäre in Durham errichtet. Vielleicht noch vollendeter war die jetzt zerstörte Ostseite von Tynemouth Abbey mit ihren graziösen Lanzettbögen und einer Gewölbebildung, die ebenso von Geist wie von hohem Geschmack zeugte. Das Südwestportal von St. Albans ist uns nur in einer Zeichnung erhalten, die für Sir G. Gilbert Scott (Mediæval Architecture. Vol. I, p. 167) angefertigt worden ist. Sie zeigt uns, was wir dem Abt John de Cella mit seinem Mangel an weltlicher Weisheit und dem Lord Grimsthorpe mit seinem energischen Geschäftssinn zu verdanken haben!

Vielleicht das schönste unter allen diesen Beispielen des englischen Frühstiles ist die große Westvorhalle der Kathedrale zu Ely (Abb. 71). Sie ist fast zu umfangreich, um noch Vorhalle genannt zu werden, denn sie besitzt zwei Stockwerke, deren oberes einen Raum von dem Umfang einer kleinen Kirche enthält. Die Halle selbst zwischen einem äußeren und einem inneren Türbogen mißt ungefähr 12 : 9 Meter. Beide Türbogen sind von wundervollem Verhältnis und vollendet schönen Details, ebenso wie die vier Reihen der dekorativen Arkaden und die Eckfialen, die die Außenseite schmücken. Eine andere schöne, wenn auch weniger reiche Vorhalle ungefähr aus derselben Zeit ist die Nordhalle an der gleichzeitigen Kathedrale zu Wells (Abb. 94).



Abb. 80. Kreuzgang von Kilconnel Abbey, Irland.

Diese Kathedrale spricht lauter zu unserem Gefühl als irgend eine andere in England. Beinahe wäre sie die schönste von allen geworden und selbst in ihrem jetzigen Zustand gibt es kaum etwas, was einen Freund der Baukunst so zu entzücken vermag, wie eine Wanderung zu dieser kleinen Kathedrale, die mit ihrer Umgebung in einem Tale der Mendips verborgen liegt. Doch haftet ein dreifacher Makel an ihr. Der Entwurf des Schiffes ist einer der unglücklichsten, die je ein gotischer Architekt geschaffen hat. Die Art, wie der Mittelturm sich gleichsam gegen seine eigene Neigung, umzufallen, stemmt, ist konstruktiv genommen außerordentlich häßlich; schließlich entbehrt der milchkaffeeartige Ton des Doultonsteines jedes Reizes. Rechnet man dazu noch die moderne Entstellung der Westfront durch eine Anzahl von Gebilden, die man mit kolossalen Schieferstiften verglichen hat, so wird man zugeben, daß auch diese Kirche in mancher Beziehung enttäuscht. Die Westfront (Abb. 72) ist über alle Maßen gerühmt und andererseits in der unverständigsten Weise geschmäht worden. Der Entwurf selbst ist einer der schönsten aus dem 13. Jahrhundert, besonders sind die Türme



Abb. 81. Kathedrale zu Glasgow.

ganz wundervoll. Die Fehler der Anlage liegen in einer gewissen Gedrängtheit der mittleren Teile und in der Schwächung der Strebepfeiler durch das Ausschneiden der Ecken, um dort Plätze für Statuen zu gewinnen. Freeman fällt geradezu über die Westfront her und nennt sie einen vollkommenen Schwindel. Warum, ist eigentlich schwer einzusehen. Im Gegenteil, sie ist nicht nur kein Schwindel, sondern sogar eine der verhältnismäßig wenigen Westfassaden, sei es in England oder sonstwo, die eine aufrichtige Sprache reden. Aber diese Sprache muß mit Offenheit und ohne Vorurteil gehört werden. Die Türme stehen durchaus sicher auf dem Erdboden, sie wollen nicht auf den Seitenschiffen aufsitzen und das sprechen sie auch ganz deutlich aus. Der Mittelbau präsentiert sich als der Abschluß des dahinter liegenden Hauptschiffes; die Teile zwischen ihm und dem Turm schließen deutlich die Nebenschiffe ab; die drei Portale sollen nicht Riesen, sondern menschlichen Wesen Durchgang gewähren. Die ganze Anlage ist ebenso schön wie logisch, weit logischer als die von Notre-Dame oder als die der Kathedralen von Rheims und Amiens. Ihren eigentlichen Fehler teilt sie mit den französischen Bauten, oder wenigstens mit den beiden letzteren: ihr Reichtum steht in einem zu schroffen Gegensatz zu der verhältnismäßigen Nüchternheit des Kirchenraumes, dem sie gleichsam als Vorwort dient.



Abb. 82.
Kapelle der neun Altäre,
Fountains Abbey.

Als Gesamtanlage ist die Kathedrale von Wells mit ihren Nebenteilen ohnegleichen, sie ist sogar noch vollkommener als die von Durham. Eine kleine Stadt kirchlicher Bauwerke schließt die große Kirche selbst ein, mit dem Kapitelhaus, dem Kreuzgange und der Bibliothek, die Residenz des Bischofs mit der Mauer, dem Graben und den Torgebäuden, die Dechanei, die Wohnung des Erzdiakons und die des Vikars mit einer eigenen Halle, Kapelle und Bibliothek, alle rings um einen mit Rasen und Bäumen bepflanzten Hof liegend, den wir noch heute durch prachtvolle alte Tore betreten.

Der Überlieferung nach stammt eine große Zahl der englischen Schlösser und anderer früherer Profanbauten aus der unruhigen Regierungszeit des Königs Johann (1199—1216), die durch den päpstlichen Bann verdüstert war. St. Briavels Castle, Monmouth-

shire, der Wohnsitz eines der Lords der welschen Marken, stammt aus dieser Zeit. Ihre Reste gehören durchaus der englischen Frühgotik an. Die Priorei von Haverfordwest, mit ihrer schönen Kirche, wurde 1200 gegründet. Der Wiederaufbau des Chors von Worcester begann nach einem Brande im Jahre 1202. Die Abtei von Beaulieu, Hampshire, wurde 1204 von König Johann gegründet; der Aufbau der von Halesowen, Shropshire, die gleichfalls von Johann gegründet ist, fällt in die Zeit um 1215.

Mit der Thronbesteigung Heinrichs III. im Jahre 1216 begann ein gewaltiger Aufschwung. Der Bann, der unter der vorhergehenden Herrschaft auf den Frommen lastete war gelöst, und

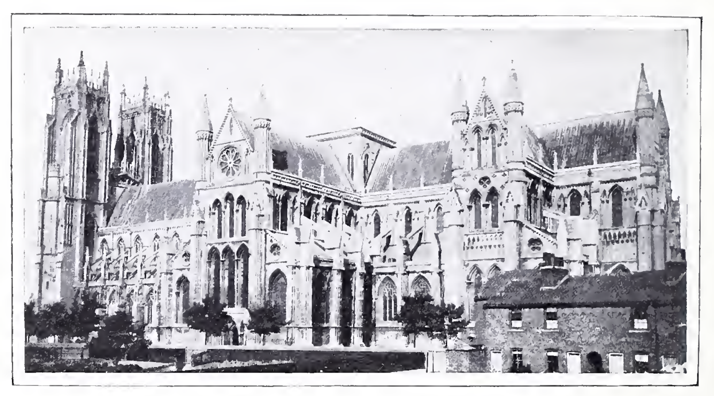


Abb. 83. Münster zu Beverley.

Kathedralen wie andere kirchliche Bauwerke wurden nun so fröhlich weiter errichtet, wie in den früheren Tagen der normannischen Herrschaft. Der König selbst, so schwach er als Herrscher war, zeigte ein lebhafteres persönliches Interesse an der Tätigkeit der Baumeister als irgend einer der früheren Fürsten seit der normannischen Eroberung. Die Schönheit und Pracht des mächtigsten Bauwerkes aus seiner Regierung wird zum großen Teile seiner tätigen Teilnahme verdankt. Denn Westminster Abbey wäre niemals das geworden, was es heute ist, hätte er nicht auf seinen eigenen Ansichten über ihren Stil und ihre Größe bestanden. Das hervorragendste Denkmal aus der Frühzeit seiner Regierung ist die Kathedrale von Salisbury. Doch fallen in die Zeit ihrer Erbauung auch Werke wie die Kathedrale von Wells (1225—1240), das westliche Querschiff von York mit den berühmten „Fünf Schwestern“ (1227—1260), der

Chor des Münsters zu Southwell (1233), die Abtei von Netley, Hants (1239); dann die Kapelle der Neun Altäre und die Wölbung des Hauptschiffs in Durham (1242), die Kathedrale von Elgin (1224) [Abb. 76] und die von Glasgow (1240—1270) [Abb. 81]. Mit der Errichtung des Chors, der Querschiffe und des Kapitelhauses von Westminster Abbey (1245—1270), des Presbyteriums zu Lincoln (1256—1280) und von St. Mary's Abbey in York (1270 bis 1290) lenkt die englische Frühgotik in den Stil der zweiten Periode oder den dekorierten Stil über.

Literatur siehe Kapitel VI.

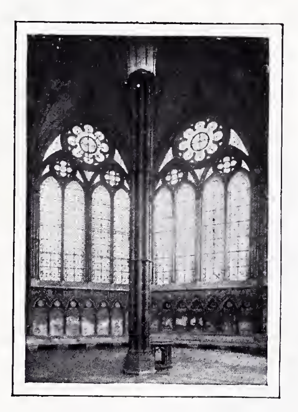


Abb. 84. Kapitelhaus der Kathedrale zu Salisbury.

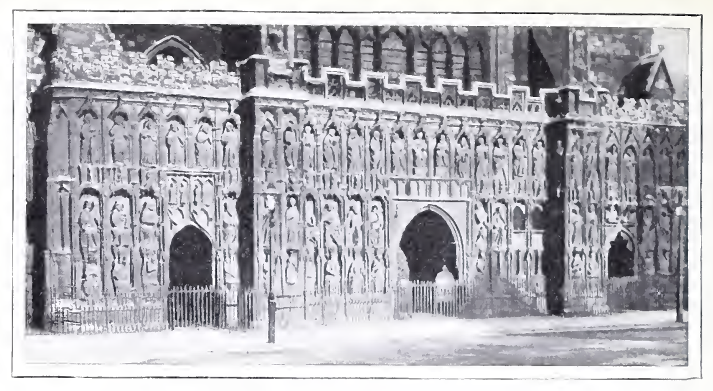


Abb. 85. Unterer Teil der Westfront der Kathedrale zu Exeter.

KAPITEL V

Der dekorierte Stil oder die Gotik der zweiten Periode

Zwischen der ersten und der zweiten Periode der englischen Gotik gibt es natürlich keine ganz scharfe Trennungslinie. Die eine entwickelt sich unmerkbar in die andere und nur wenn wir scharf rückwärts oder vorwärts blicken, können wir einen Wechsel in dem Stilcharakter bemerken. Am bedeutendsten macht sich dieser bei den Fenstern geltend. Am Ende der ersten Periode nahm man die Spitzbogenfenster zu Paaren zusammen, indem man sie unter ein einziges Hauptgesims gruppierte. Das so entstandene Tympanum wurde geteilt und es entstand das sog. Maßwerk. Der nächste Schritt bestand in der allmählichen Abschwächung der Steinstreifen zwischen den Öffnungen bis auf das geringste, mit konstruktiver Sicherheit und einem diese Sicherheit verkündenden Aussehen vereinbare Maß, und führte so zu dem Stangenmaßwerk. Eine andere Veränderung bestand in der größeren Freiheit bei der allgemeinen Gestaltung der Fenster. Diese waren manchmal gerade abgeschlossen und das Verhältnis von Höhe zu Breite wechselte bei ihnen außer-

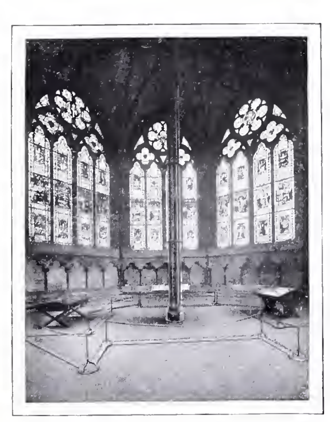


Abb. 86. Kapitelhaus der Abteikirche von Westminster.

ordentlich. Allmählich wandelte sich die geometrische Form, auf die das Stangenmaßwerk anfangs beschränkt war, in bewegtere Linien und näherte sich damit dem späteren französischen Flamboyantmaßwerk. Die rein ornamentalen Einzelheiten wurden reicher. Durch die Einführung von mehr Rippen wurden die Gewölbebildungen komplizierter und schließlich bildete sich das „Liernegewölbe" mit seinem System dünner, durcheinander schießender Rippen aus. Abgesehen von diesen mehr oder weniger organischen Veränderungen zeigt der dekorierte Stil einen allgemeinen Fortschritt in allen ornamentalen Teilen, bis so unvergleichlich prachtvolle Werke entstehen wie das Schiff und die Westfront der Kathedrale von Exeter (Abb. 85), die St. Stephans-Kapelle in Westminster und die Marien-Kapelle in Ely (Abb. 97). Mit der vollen Entwicklung des gotischen Stiles der zweiten Periode erreichte die Gotik in England ihren Höhepunkt. Die Verhältnisse der konstruktiven wie der dekorativen Formen zueinander wurden harmonischer und glücklicher als jemals bevor und Einzelbildungen entstanden, die den ästhetischen und technischen Anforderungen in gleicher Weise entsprächen, wäre den englischen Architekten zu ihren anderen wertvollen Eigenschaften der französische Sinn für architektonische Logik eigen gewesen.

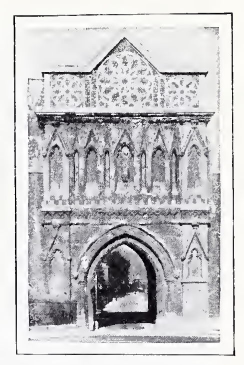


Abb. 87. St. Ethelberts-Tor, Norwich.



Abb. 88. Krypta der Kathedrale zu Glasgow.

Jede der drei Phasen der englischen Gotik hat ihre Besonderheit. Die frühenglische Gotik, besonders in ihrer späteren Zeit, als sehr große Fenster mit geometrischem Maßwerk aufkamen,

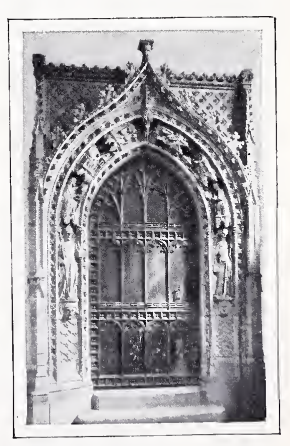


Abb. 89. Tür im Kapitelhaus, Rochester.



Abb. 90. Chor der Kathedrale zu Lichfield.

eignete sich weit besser als die nachfolgenden Stile für mächtige architektonische Gesamtaufgaben. Die dekorierte Periode führte, wie ihr Name besagt, zu der Durchbildung einer, ich möchte sagen, architektonischen Goldschmiedekunst — „Purpurflecken“ nennen es gewisse Puristen —, zu reich durchgebildeten Gewölben, Portalen, Fenstern, Grabmälern und anderen Baugliedern, wo die Dekoration mit gewissem Rechte üppigere Formen annehmen kann. Der Perpendikulärstil schließlich fand eine hervorragend glückliche Aufgabe in der Gestaltung der verhältnismäßig kleinen, aber üppigen Innenräume, die ganz besonders zu seinem Ruhme beigetragen haben. Für Königskapellen kann man sich schlechterdings nichts besseres denken.

Unter den größeren Schöpfungen des Stiles der zweiten Periode oder des dekorierten Stiles sind das Hauptschiff in York und das Hauptschiff mit dem Chor in Exeter vielleicht die bedeutendsten. Die Verhältnisse des ersteren sind allerdings nicht ganz glückliche, da seine Breite den anderen Einzelheiten der Anlage gegenüber viel zu groß ist. Die Kathedrale zu Exeter andererseits ist von wunderbarer Wirkung, obwohl rein mathematisch bei ihr das Verhältnis von Breite zu Höhe nur wenig von dem in York abweicht. Eine Besonderheit in Exeter ist die große Rolle, die das Gewölbe in der Gesamterscheinung beansprucht. Eine noch abgeschlossenere Verkörperung des Stiles bietet sich in der Kathedrale von Lichfield (Abb. 90, 103), die fast vollständig dem Stil der zweiten Periode angehört. Vom Standpunkt konstruktiver Logik aus wird die Anlage des prachtvollen Schiffes und Chores in ganz England kaum von einer anderen übertroffen. Noch wenige Meter mehr Höhe, und sie würde geradezu vollkommen geworden sein.



Abb. 91. Engelsturm an der Kathedrale zu Canterbury.

Das mittlere Achteck in Ely gehört

ebenfalls dieser Periode an; es liefert ein interessantes Beispiel einer Anlage, die anfangs einen sehr glücklichen Eindruck macht, um später sehr zu enttäuschen. Der schwache Punkt in dem gewöhnlichen Plan einer kreuzförmigen gotischen Kirche ist die Vierung mit dem mächtigen schachtartigen Raum, den sie einschließt. Wenn man nun ihre Ecken abschrägte und das Viereck so in ein Achteck verwandelte, das so sein Licht von vier Seiten empfing, so mußte das dem Architekten, der zuerst auf diesen Gedanken kam, geradezu eine ideale Lösung erscheinen. Aber in Wirklichkeit ist es anders. Das Verhältnis zwischen dem Achteck einerseits und Hauptschiff, Chor und Seitenschiff andererseits ist kein ganz angenehmes und man darf sich nicht wundern, daß sechs Jahrhunderte lang niemand die Erfindung Alan von Walsinghams wiederholt hat.



Abb. 92. Grabmal Eduards II., Kathedrale zu Gloucester.

Die Kapellen von Merton College, Oxford (Abb. 96), und von St. Etheldreda in Ely Place, Holborn (Abb. 95); die Marien-Kapelle in der Kathedrale von Ely und die St. Stephans-Kapelle in Westminster zeigen den dekorierten Stil in seiner Anwendung bei Bauten, die kleiner als Kathedralen sind. Die reizvollste dieser vier Kapellen ist die von St. Etheldreda, die beinahe noch den Übergang von dem Stile der ersten Periode dokumentiert. Ihre beiden Hauptfenster im Osten und Westen vertreten die späteste Phase des geometrischen Maßwerkes in glänzendster Weise und die Seitenfenster mit den anschließenden Arkaden der Mauer oder vielmehr Kanopien sind kaum weniger schön. Die Kapelle von Merton College hat viel mit der von St. Etheldreda gemeinsam, die sie allerdings an Umfang beträchtlich übertrifft. Die Marien-Kapelle in Ely besitzt einige



Abb. 93. Mittelturm der Kathedrale zu Lincoln.



Abb. 90. Chor der Kathedrale zu Lichfield.

eignete sich weit besser als die nachfolgenden Stile für mächtige architektonische Gesamtaufgaben. Die dekorierte Periode führte, wie ihr Name besagt, zu der Durchbildung einer, ich möchte sagen, architektonischen Goldschmiedekunst — „Purpurflecken“ nennen es gewisse Puristen —, zu reich durchgebildeten Gewölben, Portalen, Fenstern, Grabmälern und anderen Baugliedern, wo die Dekoration mit gewissem Rechte üppigere Formen annehmen kann. Der Perpendikulärstil schließlich fand eine hervorragend glückliche Aufgabe in der Gestaltung der verhältnismäßig kleinen, aber üppigen Innenräume, die ganz besonders zu seinem Ruhme beigetragen haben. Für Königskapellen kann man sich schlechterdings nichts besseres denken.

Unter den größeren Schöpfungen des Stiles der zweiten Periode oder des dekorierten Stiles sind das Hauptschiff in York und das Hauptschiff mit dem Chor in Exeter vielleicht die bedeutendsten. Die Verhältnisse des ersteren sind allerdings nicht ganz glückliche, da seine Breite den anderen Einzelheiten der Anlage gegenüber viel zu groß ist. Die Kathedrale zu Exeter andererseits ist von wunderbarer Wirkung, obwohl rein mathematisch bei ihr das Verhältnis von Breite zu Höhe nur wenig von dem in York abweicht. Eine Besonderheit in Exeter ist die große Rolle, die das Gewölbe in der Gesamterscheinung beansprucht. Eine noch abgeschlossenere Verkörperung des Stiles bietet sich in der Kathedrale von Lichfield (Abb. 90, 103), die fast vollständig dem Stil der zweiten Periode angehört. Vom Standpunkt konstruktiver Logik aus wird die Anlage des prachtvollen Schiffes und Chores in ganz England kaum von einer anderen übertroffen. Noch wenige Meter mehr Höhe, und sie würde geradezu vollkommen geworden sein.



Abb. 91. Engelsturm an der Kathedrale zu Canterbury.

Das mittlere Achteck in Ely gehört

ebenfalls dieser Periode an; es liefert ein interessantes Beispiel einer Anlage, die anfangs einen sehr glücklichen Eindruck macht, um später sehr zu enttäuschen. Der schwache Punkt in dem gewöhnlichen Plan einer kreuzförmigen gotischen Kirche ist die Vierung mit dem mächtigen schachtartigen Raum, den sie einschließt. Wenn man nun ihre Ecken abschrägte und das Viereck so in ein Achteck verwandelte, das so sein Licht von vier Seiten empfing, so mußte das dem Architekten, der zuerst auf diesen Gedanken kam, geradezu eine ideale Lösung erscheinen. Aber in Wirklichkeit ist es anders. Das Verhältnis zwischen dem Achteck einerseits und Hauptschiff, Chor und Seitenschiff andererseits ist kein ganz angenehmes und man darf sich nicht wundern, daß sechs Jahrhunderte lang niemand die Erfindung Alan von Walsinghams wiederholt hat.

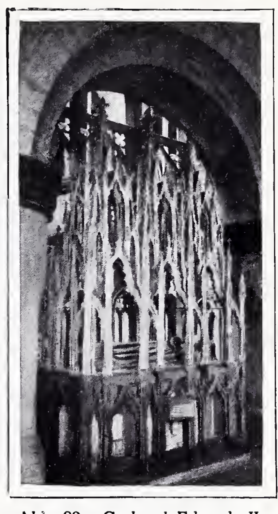


Abb. 92. Grabmal Eduards II., Kathedrale zu Gloucester.

Die Kapellen von Merton College, Oxford (Abb. 96), und von St. Etheldreda in Ely Place, Holborn (Abb. 95); die Marien-Kapelle in der Kathedrale von Ely und die St. Stephans-Kapelle in Westminster zeigen den dekorierten Stil in seiner Anwendung bei Bauten, die kleiner als Kathedralen sind. Die reizvollste dieser vier Kapellen ist die von St. Etheldreda, die beinahe noch den Übergang von dem Stile der ersten Periode dokumentiert. Ihre beiden Hauptfenster im Osten und Westen vertreten die späteste Phase des geometrischen Maßwerkes in glänzendster Weise und die Seitenfenster mit den anschließenden Arkaden der Mauer oder vielmehr Kanopien sind kaum weniger schön. Die Kapelle von Merton College hat viel mit der von St. Etheldreda gemeinsam, die sie allerdings an Umfang beträchtlich übertrifft. Die Marien-Kapelle in Ely besitzt einige

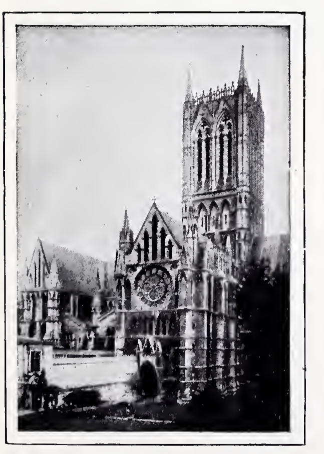


Abb. 93. Mittelturm der Kathedrale zu Lincoln.



Abb. 94. Kathedrale und Kapitelhau zu Wells; von Nordosten.

der köstlichsten Details, die je ein gotischer Steinmetz ausgeführt hat, doch ist sie in ihren Verhältnissen zu breit und zu niedrig. Wäre sie einige Meter schmäler und höher, wäre sie geradezu ein Juwel. Die St. Stephans-Kapelle in Westminster war, soweit wir nach den Abbildungen urteilen dürfen, die allein uns noch ihr Bild zeigen, eines der vollendetsten Bauwerke des 14. Jahrhunderts. In ihr vereinigte sich ein Reichtum, wie er bei den prächtigsten Arbeiten des Perpendikulärstiles vorkommt, mit wundervollen Verhältnissen; ihr Verlust ist daher außerordentlich beklagenswert.



Abb. 95. St. Etheldredas-Kapelle, Ely Place, Holborn.

Die hervorragendsten Werke indessen, die von den gotischen Baumeistern dieser Periode geschaffen worden sind, waren die polygonalen Kapitelhäuser, die den Stolz so vieler englischer Kathedralen bilden. Anfangs waren es rechteckige Räume, 7—9 Meter breit und 12—18 Meter lang. Im Jahre 1133 wurde ein Kapitelhaus mit einem apsisförmigen Abschluß in Durham begonnen. Die nächste Veränderung findet sich in Worcester, wo ein runder gewölbter Saal mit einem Mittelpfeiler errichtet wurde. Das scheint dann bald als die definitive Form angenommen worden zu sein; der einzige weitere Fortschritt, bestand in der Unterdrückung des Mittelpfeilers, wie es in York bei dem letzten Kapitelhaus aus gotischer Zeit geschah (Abb. 100). Die Grundsätze der gotischen Konstruktion wurden niemals glücklicher angewandt



Abb. 96. Kapelle von Merton College, Oxford.

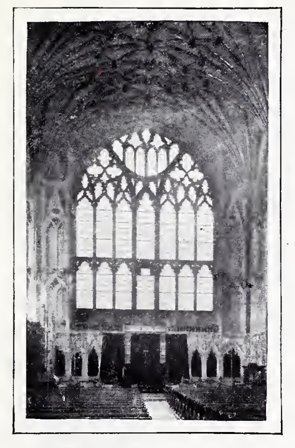


Abb. 97. Marien - Kapelle (Lady Chapel), Ely.

als bei diesen Annexen englischer Kapitelkirchen. Sie bilden ein Gegenstück zu dem französischen Klaristorium oder Lichtgaden mit dem besonderen Vorzug, ebenso unentbehrlich wie schön zu sein. Die beiden ersten, die zu der Übergangszeit gehören, die zu Salisbury (Abb. 84) und Westminster (Abb. 86)[1], sind tatsächlich vollkommen gleich. Das Maßwerk ihrer Fenster zeigt den spätesten geometrischen Stil. Das spätere Kapitelhaus in Wells (Abb. 98), obwohl weniger vollkommen in seinen Verhältnissen und weniger sorgfältig in seinem konstruktiven Aufbau, ist mehr „empfunden", mit gewissen rein menschlichen Zügen, die vielleicht überflüssig, aber entschieden sehr sympathisch sind. Das zu York ist in keiner Weise gelungen (Abb. 104). Seine allgemeinen Verhältnisse sind sehr schön, seine Fenster sogar großartig, doch ist der Kegel, in dem das Gewölbe gipfelt, eine sehr unglückliche Bildung und die Pracht der Giebel über dem Gestühl wird durch die Schlichtheit der Einzelteile gestört. Wie bei anderen Bauwerken aus derselben Gruppe,



Abb. 99. Waltham-Kreuz (Rekonstruktion.)



Abb. 98. Kapitelhaus zu Wells.

[1] Das Kapitelhaus von Westminster war das Parlamentsgebäude des Königreichs fast seit seiner Erbauung bis zur Reformation, als die Gemeinen nach der St. Stephans-Kapelle übersiedelten. Es wurde dann Depot der Nationalarchive und blieb das bis zu seiner Restauration durch Sir G. G. Scott.



Abb. 100. Kapitelhaus am Münster zu York.

verliert sein Reiz durch die mißverstandene Behandlung des einen fensterlosen Joches. Würde man dieses Joch öffnen und das Maßwerk, das dem der Fenster entspricht, durch eine Schattenwirkung statt durch solides Mauerwerk ausfüllen, so könnten alle diese polygonalen Kapitelhäuser außerordentlich gewinnen; der Eindruck des Eingeschränkten wäre gemindert, eine angenehme Abwechselung stellte sich ein und Hilfskonstruktionen, die nirgends glücklich wirken, wären überflüssig.



Abb. 101. Percy Shrine, Münster zu Beverley.

Die Eleanor-Kreuze (1291—1295) gehören der dekorierten Periode an, doch keines von ihnen ist heute in einem Zustande, der ihre Schönheit voll zur Geltung brächte. Das Märtyrerdenkmal in Oxford von Sir G. Scott, Charing Cross im Hof der South-Eastern Railway Station von E. M. Barry und das wiederhergestellte Waltham Cross (Abb. 99) selbst, so schlecht die Wiederherstellung auch ist, geben wohl einen Begriff von ihrem Aussehen. Die Grabmäler von Eduard II. in der Kathedrale von Gloucester (Abb. 92), von Aymer de Valence, mit seiner Dekoration in Email, in Westminster und das Grabmal Percys im Münster von Beverley (Abb. 101) sind prächtige und gut erhaltene Beispiele der Grabmalskunst jener Zeit. Das Grabmal Percys ist besonders großartig und zeigt die Kunst des erfindungsreichen Steinmetzen auf ihrer glänzendsten Höhe. Das wundervolle Grabmal Eduards III. in Westminster (Abb. 107) gehört mehr in die

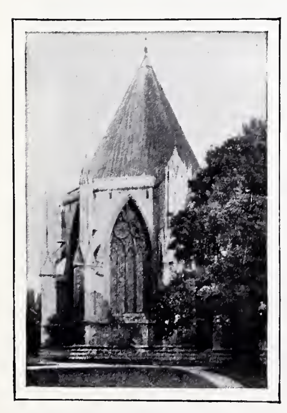
Abb. 102. Chor der Kathedrale zu Carlisle.

ersten Jahre der dritten als in die zweite Periode.


Abb. 103. Westfront der Kathedrale zu Lichfield.

Wir könnten noch zahlreiche Beweise der besonderen Eignung des dekorierten Stils für prachtvoll ausgestattete Torbauten in den größeren Entwürfen der mittelalterlichen Architekten anführen, besonders Portale und Tore. Die von St. Mary in Beverley und vom Kapitelhaus in Rochester (Abb. 89) sind gute Beispiele. Dann Lettner und Altäre, wie die in der Kathedrale von Beverley und in der von Durham; Fenster, von denen das schönste das große Ostfenster in der Kathedrale von Carlisle (Abb. 102) ist, und Türme wie die in Grantham, Newark und Bloxham. Der letztere gehört zu den harmonischesten Leistungen des Stils.

Andere bemerkenswerte Denkmäler des früheren dekorierten Stiles in der ungefähren Reihe ihrer Entstehungszeit sind folgende: St. Ethelberts Portal in Norwich (1273 bis 1278, Abb. 87), der Chor und das Querschiff zu Exeter (1279—1292), die Halle des bischöflichen Palastes in Wells (1280—1292), Dorchester Abbey, Oxfordshire (1280—1300), die Ostseite der Kathedrale zu Carlisle (1292—1340), die Südhalle von St. Mary Redclyffe, Bristol (1292), das Grabmal des Erzbischofs Peckham in Canterbury (1292), der Kreuzgang und Teile des südlichen Querschiffs mit dem Rosenfenster in Lincoln (1296—1306), und der Mittelturm in Wells (1320—1337), Teile von Melrose Abbey (1327—1390), der Turm der Kathedrale in Salisbury (1331), das große Ostfenster des Münsters in York (1338), die Halle in Penshurst


Abb. 104.
Kapitelhaus am Münster zu York.

(1341, Abb. 105), die zerstörte St. Stephans-Kapelle in Westminster (1350—1365), Teile des Schlosses Windsor (1360—1375) mit der Krypta und der Chor von Selby Abbey (1375) sind oder waren die hervorragendsten Beispiele aus der zweiten Periode.

Literatur siehe Kapitel VI.



Abb. 105. Penshurst Place, Kent.

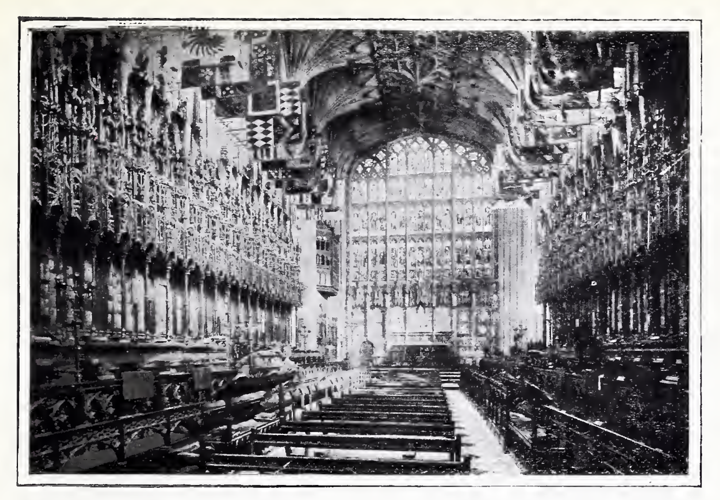


Abb. 106. St. Georgs-Kapelle, Windsor. (Teilweise restauriert.)

KAPITEL VI

Der Perpendikulärstil oder die Gotik der dritten Periode

Die dritte Periode der englischen Gotik oder der Perpendikulärstil ist leicht charakterisiert. Er kündete sich zuerst durch die zaghafte Einführung senkrechter Linien in die Kurve des dekorativen Maßwerkes an. Diese wagerechten Linien nahmen an Zahl und Bedeutung immer mehr zu, bis sie deutliche Kennzeichen einer neuen Stilperiode wurden. Andere Eigentümlichkeiten sind der fast allgemeine Gebrauch gerader Simse über Portalen, der viergeteilten Bogen, die Abschwächung der Gesimse bis fast zur Rohrstärke, das Stelzen der Basen an Säulen und Pilastern und das fast vollkommene Verzichten auf florale Motive an Kapitellen, Konsolen usw.

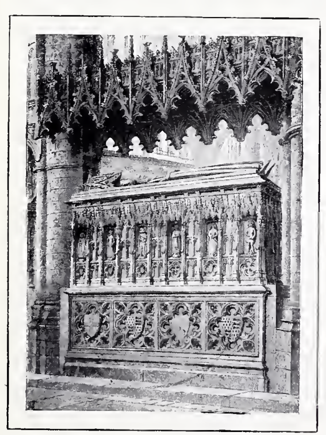


Abb. 107. Grabmal Eduards III., Abteikirche von Westminster.

Der Perpendikulärstil ist im

eigentlichsten Sinne englisch. Er verkörpert einen vollkommenen Bruch mit den Überlieferungen des Kontinents und bringt Neigungen zum Ausdruck, die für die englische Kunst charakteristisch sind, seit sie überhaupt einen eigenen Charakter besaß. Dieser Stil wirkt nicht durch die Preisgabe oder vielmehr Ausprägung seines eigenen inneren Wesens und durch den deutlichen Hinweis darauf, wie gut dieser mit dem ausgeführten Denkmal selbst zusammengeht, wie es bei den besten französischen Arbeiten des 13. Jahrhunderts zu spüren ist. Er geht mehr auf ein reiches und malerisches Außenbild aus, das die innere Konstruktion überdecken und unserer Kenntnis entziehen soll. Derjenige Stil des Kontinents, mit dem er am ehesten verglichen werden kann, ist die belgische Gotik des 15. Jahrhunderts, die indessen im einzelnen mehr der zweiten Periode entspricht. Der Geist des Perpendikulärstiles widerstrebte vollkommen glatten Außenflächen.



Abb. 108. Schiff der Kathedrale zu Winchester.

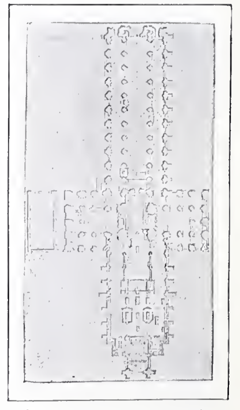


Abb. 109. Grundriß der Kathedrale zu Winchester.

Er vermied besonders die Zwickel, die der Spitzbogen bei dem Einschnitt in eine Mauer schuf, und zwar teils durch Abflachung des Bogens und Verminderung seiner Ausdehnung, teils dadurch, daß er sie mit reich gestalteten Füllungen versah. Dann nahm er das Gewölbe in Angriff und schuf aus den pyramidenförmigen Kappen des 13. und 14. Jahrhunderts die umge-

Abb. 110. Divinity School, Oxford.

drehten, mit einem Gewebe von Stein bedeckten Kegel, die das sog. Fächergewölbe bilden. Bei dieser Gelegenheit sei darauf



Abb. 111. Kapelle von King's College, Cambridge.

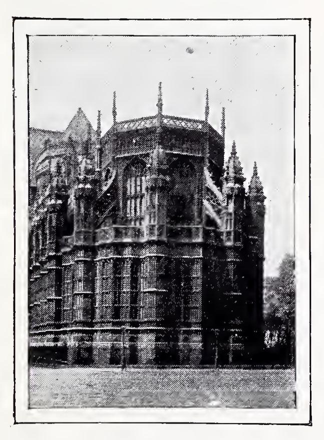


Abb. 112. Kapelle Heinrichs VII., Westminster. (Äußeres.)

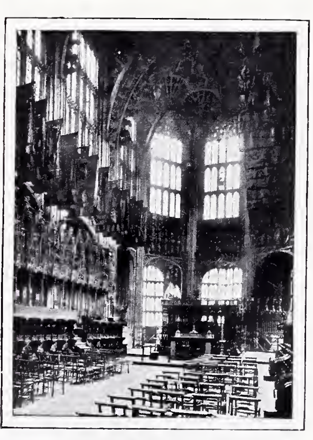


Abb. 113. Kapelle Heinrichs VII., Westminster. (Inneres.)

aufmerksam gemacht, daß die Stellung der französischen und englischen Architekten gegenüber den Gewölben vielleicht charakteristischer ist als irgend etwas anderes. Der französische Architekt war von der Anpassungsfähigkeit des Gewölbes für seine unmittel-



Abb. 114. Innerer Hof von Magdalen College, Oxford.

baren Zwecke so eingenommen, daß er sich auf dessen konstruktive Durchbildung und Steigerung beschränkte. Hiermit aber ließ er es bewenden. Sein englischer Nebenbuhler schätzte das Gewölbe als konstruktive Erfindung weniger, nützte es aber mehr als künstlerische Steigerung der darunterliegenden Architektur aus. Die kühnsten französischen Gewölbe, wie das in Amiens, sehen ungeachtet ihrer gewaltigen Höhe neben einem verhältnismäßig bescheidenen Gebilde, wie dem Gewölbe von Exeter, gewöhnlich aus, ganz zu schweigen von solch einem steinernen Wunder wie dem Gewölbe der Kapelle in King's College zu Cambridge (Abb. 111, 120).



Abb. 115. Beauchamp-Kapelle, Warwick.

Wir besitzen zahlreiche bedeutende Denkmäler des Perpendikulärstiles, wenn auch ihm kein Bauwerk allerersten Ranges durchaus angehört. Unter den älteren Bauten zwischen 1377, dem Jahre der Thronbesteigung Richards II., und 1422, dem Regierungsantritt Heinrichs VI., sind die bedeutendsten (in chronologischer Folge): Das Grabmal Eduards III. in Westminster (1377, Abb. 107); der Chor und die westlichen Querschiffe der Kathedrale von Canterbury (1378–1411); das zerstörte Kapitelhaus zu Howden, Yorks (1380–1400); das New College in Oxford (1380–1390); St. Mary in Warwick (1380–1390); der Kreuzgang der Kathedrale zu Gloucester (1381–1412, Abb. 138),



Abb. 116. Kathedrale zu Canterbury.

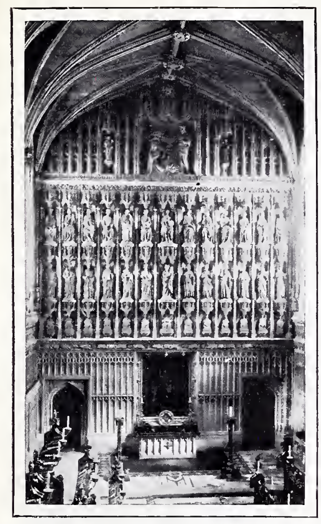


Abb. 117. Kapelle von Magdalen College, Oxford.

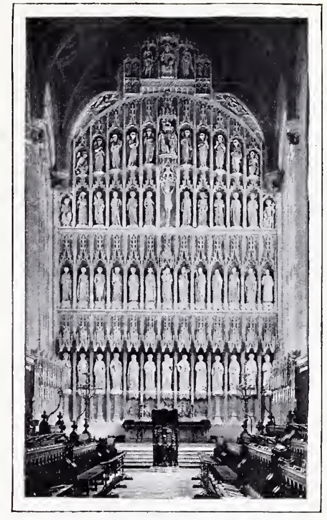


Abb. 118. Kapelle von New College, Oxford. (Restauriert.)

das früheste schöne Beispiel eines Fächergewölbes; Thornton Abbey, Lincs (1382—1390, Abb. 132); die Grabmäler Richards II. und der Königin Anna in Westminster (1394), von Richard nach Annas Tode errichtet (Abb. 544); der Kirchturm zu Howden (1405); das Hauptschiff der Kathedrale in Winchester (1394—1410, Abb. 108); Teile der Kathedrale zu Canterbury (1410—1430, Abb. 116); der obere Teil der Mauern und die große Holzdecke von Westminster Hall (1400, Abb. 131) und das große Ostfenster des Münsters zu York (1405—1408).

Zwischen der Thronbesteigung Heinrichs VI. 1422 und dem Tode Heinrichs VII. 1509 und selbst in den ersten dreißig Jahren der Regierungszeit Heinrichs VIII. hielt sich der Perpendikulärstil ohne beson-



Abb. 119. Kapelle von All Souls' College, Oxford. (Restauriert.)

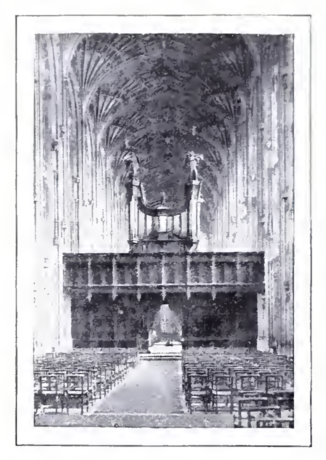


Abb. 120. Kapelle von King's College, Cambridge.

dere Andeutungen einer späteren Weiterbildung. Die wichtigsten Bauwerke, die ganz oder zum Teil während dieses Jahrhunderts und kurz darnach errichtet wurden, sind folgende: Die Querschiffe und der Turm der Kapelle von Merton College, Oxford (1424); der Kreuzgang zu Norwich (1430); das Schloß (Manor House) zu South Wingfield, Derbyshire (1433–1455); Schloß Tattershall, Lincolnshire (1433–1455); die Kirche von Fotheringay, Northants (1440); ein Teil von St. John's College, Oxford (1437); die Beauchamp-Kapelle, Warwick (1440, Abb. 115); die Kapelle von King's College, Cambridge (1440); der Chor von St. Mary, Oxford (1443–1450); die Abteikirche zu Sherborne, Dorsets (1445–1450); die Divinity School, Oxford (1445–1455); Bischof Beckingtons Bauten in Wells (1450—1465); der Mittelturm der Kathedrale in Gloucester (1454—1460, Abb. 137); der Nordwestturm von Croyland Abbey (1470); Crosby Hall, London (1470); der Hochaltar im Chor des Münsters zu York (1475? Abb. 129); Magdalen College, Oxford (1478—1492, Abb. 114); der Altar der Kathedrale von St. Albans (1480?) und die St. Georgs-Kapelle, Windsor (1481—1508). Aus der Regierungszeit Heinrichs VII. und Heinrichs VIII. kommen hinzu: Hauptschiff und Seitenschiffe von St. Mary, Oxford (1488); der Mittelturm (Engelturm) der Kathedrale zu Canterbury (1490—1525), der Turm von Magdalen College, Oxford (1492–1505); die Abteikirche zu Bath (1500–1540); die Kapelle Heinrichs VII. in Westminster (1503 bis 1520); das Schiff von Melrose Abbey (1505); das

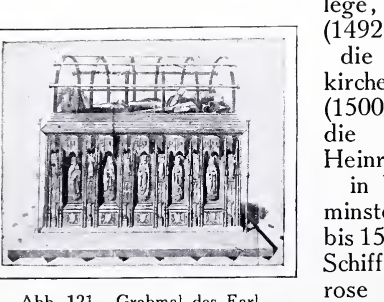


Abb. 121. Grabmal des Earl of Warwick, Warwick.



Abb. 122. Kapelle von Merton College, Oxford.

Gewölbe der St. Georgs-Kapelle, Windsor und das von King's College, Cambridge (1508—1515); Schloß Thornbury, Gloucesters (1510—1522), Teile von Brasenose College und Corpus Christi College, Oxford (1512—1517); Layer Marney Hall, Essex (um 1520); Compton Winyates, Warwicks (um 1520, Abb. 130); die Halle von Christ Church, Oxford (1524—1529) und ein großer Teil von Hampton Court (Abb. 139).

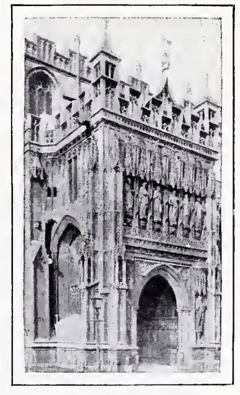


Abb. 123. Südvorhalle der Kathedrale zu Gloucester.

Wohl das schönste Denkmal unter den Frühwerken des entwickelten Perpendikulärstiles ist das Hauptschiff der Kathedrale zu Winchester (1390 bis 1410, Abb. 108, 109). Die Umgestaltung des alten normannischen Schiffes ist oft in architekturgeschichtlichen Werken illustriert worden. Die Verhältnisse der drei ursprünglichen normannischen Stockwerke kommen neben dem unzweifelhaft auffallendsten Fehler des perpendikulären Entwurfes nicht in Betracht: neben der allzu großen Höhe der Hauptbögen und der Unterdrückung des Triforiums.

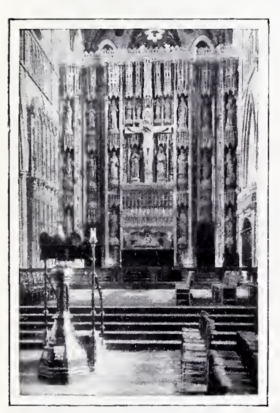


Abb. 124. Wallingford-Altar, St. Albans.

Das Innere der Kapelle von King's College in Cambridge (Abb. 120) verträgt den Vergleich mit dem Hauptschiff einer Kathedrale, und es gibt tatsächlich wenige Kathedralen, die ihm an künstlerischer Wirkung gleichkommen. Als rein künstlerische Konzeption und als ein Beispiel absoluten technischen Könnens behält es neben jedem anderen Bauwerk seinen Rang. Stellen wir uns aber auf den Standpunkt der Franzosen mit der Forderung, daß weder dies noch jenes das System des architektonischen Gerüstes verdecken soll, gibt es zu stärkeren Bedenken An-

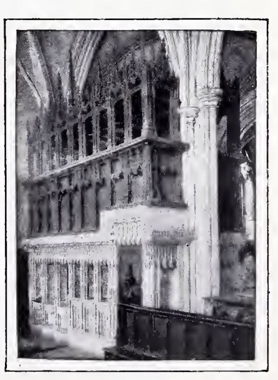


Abb. 125. St. Frideswide's Shrine, Christ Church-Kathedrale, Oxford.

laß. Aber schließlich gibt es trotz alledem kaum einen gesunden logischen Grund für die Ablehnung des einen Systems und für die Annahme des anderen. Bestehen wir darauf, daß die wirklichen Motive der Konstruktion jedem verständigen Auge sichtbar seien, wenn es das Innere einer gotischen Kathedrale überschaut, so stoßen wir sofort auf gewisse Schwierigkeiten, die mit der Stabilität der Wölbung und des Obergadens zusammenhängen. Gestatten wir andererseits eine eingehende Untersuchung des ganzen Baues, bevor wir nach dem Urteil fragen, so rechtfertigt sich das Gewölbe der Kapelle Heinrichs VII. ebenso leicht wie das in Amiens. Wir können ja ebensowenig das Gewölbe niederlegen, damit der verständige Blick nach außen dringen und sich, etwa in Amiens, durch den Anblick der Strebebögen beruhigen kann, und wir können auch nicht auf das Dach klettern, um die Rolle festzustellen, die die mächtigen Querrippen in Westminster spielen!



Abb. 126. Mittelturm der Kathedrale zu Durham.

Die eigentlichen architektonischen Teile von St. Georg in Windsor (Abb. 106) sind denen in King's College und in Westminster nicht ebenbürtig. Die Arkaden an Schiff und Chor sind dünn und ärmlich und das Gewölbe ist recht einförmig. Diese Fehler hat der Architekt der Kapelle Heinrichs VII. vermieden. Ihm verdanken wir das vollendetste Denkmal des Perpendikulärstiles in seiner letzten Phase (Abb. 113). Das Innere dieser Kapelle braucht nur noch zweierlei, um geradezu ein Juwel in seiner Art zu sein: farbige Glasfenster in der Apsis und Beseitigung der Bronzeschranken um das Grabmal des Königs. Diese Schranken, so schön sie an sich sind, zerstören fast die ganze innere Wirkung der Kapelle und verdecken das wundervolle Werk Torrigianos. Von außen ist die Kapelle weit weniger wirkungs-



Abb. 127. Westfront des Münsters zu Beverley.

voll (Abb. 112). Die Arkaden und Strebebögen sind ja sehr schön, aber die Füllungen der unteren Mauer mit dem offensichtlichen



Abb. 128. Münster zu York. Südseite.

Versuch, den Beschauer darüber zu täuschen, was eigentlich zur Mauer und was zu den Fenstern gehört, befriedigen weit weniger. In der Divinity School zu Oxford (Abb. 110) ist das quantitive Verhältnis zwischen dem Inneren als Gesamtraum und den einzelnen Teilen, besonders was die Zahl und die Abmessungen der Gewölberippen anlangt, ein ungewöhnlich glückliches. Doch wäre der Eindruck noch gefälliger, verliefe die Linie der Hauptbögen, die das Gewölbe tragen (es sind mehr als Rippen) an den Kämpfern weniger eckig — eine Beobachtung, die auch auf die Blendbögen an den Enden der Halle zutrifft.

Das Fächergewölbe, das mehr oder weniger durchgebildet an allen diesen Bauwerken vorkommt, ist das berühmteste und typisch englische Kennzeichen des Stiles. Es trat in voller Ausbildung zum ersten Male im Kreuzgange der Kathedrale zu Gloucester auf. Seine Entstehung war höchst einfach. Irgend einem Architekten fiel es ein, daß die um-

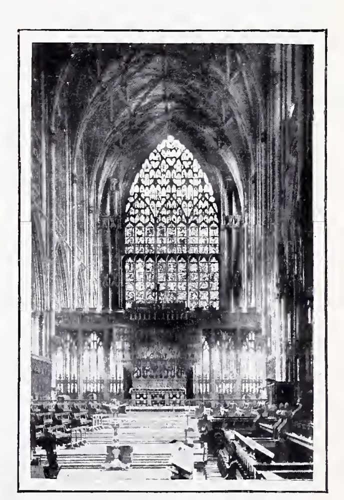


Abb. 129. Münster zu York, Chor gegen Osten.



Abb. 130. Compton Winyates, Warwickshire.

gestülpten Pyramiden, aus denen die Zwickel eines Gratgewölbes ursprünglich bestanden, durch das Abschneiden ihrer Ecken mehr Licht bekommen könnten. Dieser Gedanke legte den Ersatz der Pyramide durch einen Kegel nahe, während die Beseitigung der Grate eine freie Verwendung der Rippen als rein dekorativer Glieder erlaubte. Das Gewölbe in Gloucester ist nicht nur das früheste, sondern auch eines der besten Beispiele dieser Konstruktion. Andere, außer denen in den schon beschriebenen Kapellen, sind erhalten in St. Lawrence, Evesham, in Bath Abbey, in dem hinteren Chor zu Peterborough, im Chor der Kathedrale von Oxford (Abb. 22), in dem benachbarten Treppenhaus der College Hall, in der beachtenswerten gotischen Kirche zu Fotheringay und in zahlreichen andern Bauwerken.



Abb. 131. Westminster Hall.

Auch viele schöne Türme wurden in dieser dritten Periode errichtet. Zu den hervorragendsten zählen die der Kirche zu Howden, Yorks, von Merton College (Abb. 122) und Magdalen College, Oxford, von Fountains Abbey (Abb. 50), von St. Mary, Taunton, und von All Saints, Derby; ferner die der Kirchen zu Boston, Wrexham (Abb. 134) und Gresford, die Mitteltürme zu Canterbury (Abb. 91), Gloucester, York (Abb. 128) und Durham (Abb. 126). Geringer ist die Zahl der guten Dachreiter. Die besten sind die von St. Michael, Coventry, und St. Mary, Oxford, die in ihrer ursprünglichen Form wieder hergestellt

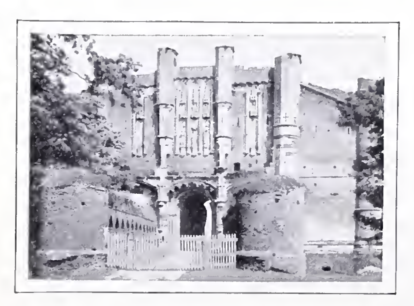


Abb. 132. Torhaus, Thornton Abbey.

worden sind, während die „Kronen“ von St. Nicholas, Newcastle, und St. Giles, Edinburg, die besten Beispiele eines Motives sind, das auch sonst, an Glockentürmen, Marktkreuzen (Abb. 140) usw. vorkommt.

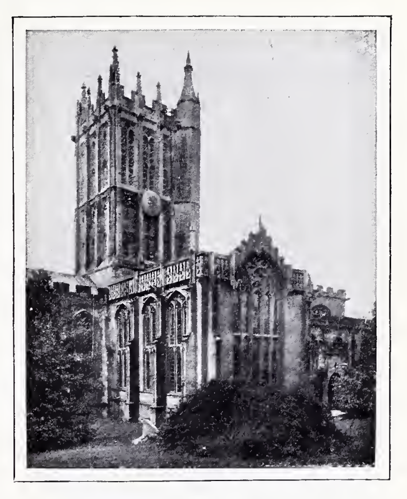
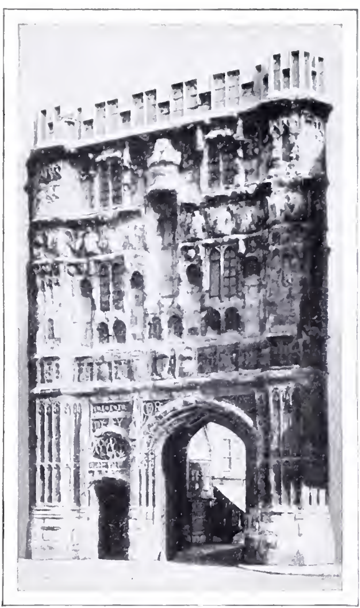


Abb. 133. Kirche zu Ilminster.

Das übliche Ostende einer englischen Kirche gibt einen vortrefflichen Hintergrund für den Hochaltar ab. Infolgedessen finden wir viele unserer Kathedralen und Kapellen im Osten von einem prachtvollen Hochaltar geschlossen, in dem Plastik und dekorative Architektur sich zu einer pompösen Wirkung vereinigen. Da die verschiedenen Kriege, die über den englischen Glauben dahingegangen sind, die ursprünglichen Figuren vollkommen weggefegt haben, sind die Statuen heute in ihrer großen Mehrheit leider moderne Restaurationen. Der Perpendikulärstil eignete sich besonders für die architektonische Ausstattung solcher Altäre. Die schönsten noch erhaltenen sind die einander sehr ähnlichen in Winchester und in St. Albans, von denen der „Wallingford Screen“ (Abb. 124) kürzlich durch die Einfügung von Figuren aus einem gelben Stein, der mit der weißen Architektur sehr schlecht harmoniert, verdorben worden ist, und die prachtvollen Altäre der drei Collegekapellen in Oxford, von New College (Abb. 118), Magdalen (Abb. 117) und All Souls' (Abb. 119) College. Außer derartigen Prachtstücken weist der Chor einer englischen Kathedrale in der Regel eine groß-



Abb. 134. St. Giles-Kirche, Wrexham.


Abb. 135. Torbau, Canterbury.

artige ihn vom Schiff trennende Schranke auf, die ein Kruzifix trägt; das besterhaltene Beispiel ist im Münster zu York.

Auch viele prachtvolle Grabdenkmäler aus dieser Periode sind erhalten. Die herrliche Ruhestätte Eduards III. in Westminster stammt aus dem ersten Anfang des Perpendikulärstiles (Abb. 107, 545). Das Grabmal Richards II. und seiner Gemahlin ist etwas später (Abb. 544). Die Grabmäler von Gower, dem Dichter, in der Kathedrale von Southwark, Heinrichs IV. und des Erzbischofs Warham in Canterbury, von Thomas Fitzalan, Earl of Arundel, zu Arundel (Abb. 530), von Richard, Earl of Warwick, zu Warwick (Abb. 121), von Humphrey, Herzog von Gloucester, in St. Albans, die von St. Frideswide in Oxford (Abb. 125), und von William of Wykeham in Winchester und die, schon halb der Renaissance angehörende Salisbury Chantry in Christchurch, Hants müssen gleichfalls noch erwähnt werden.

Bevor wir den Perpendikulärstil und damit die Gotik überhaupt verlassen, noch ein Wort über eine Erscheinung, die nicht weniger englisch ist als die Fächergewölbe. Ich meine die prachtvollen Balkendecken, durch die die englischen Zimmerleute der Vorreformation von ihrer Kühnheit und Geschicklichkeit Zeugnis ablegten. Die schönste ist die in Westminster Hall (Abb. 131), die man mit Fug und Recht die großartigste Schöpfung eines Zimmermannes nennen kann, die die Welt je gesehen hat. Hier bestehen die Hauptglieder aus dreimal gebrochenen Bögen, die an den Spitzen geschnitzte Engel aufweisen. Die


Abb. 136.
Layer Marney, Türme.



Abb. 137. Mitteltum der Kathedrale zu Gloucester.



Abb. 138. Kreuzgang der Kathedrale zu Gloucester.

Füllungen und Verbindungen darüber bestehen aus durchsichtigem hölzernem Maßwerk. Mit geringen Veränderungen finden wir dieselbe Konstruktion in den Decken von Hampton Court Hall und in der Halle von Cardinal College, jetzt Christ Church, zu Oxford. Allerdings ist in Hampton Court ein Teil des ornamentalen Details schon Renaissance und an manchen Stellen finden sich, wie wir später noch berichten werden, Spuren des Holbeinschen Einflusses. Zahlreiche andere schöne Balkendecken gehören in diese Periode, z. B. die der Kirche zu Trunch, Norfolk, und von St. Peter, Mancroft, Norwich. Diesen prachtvollen Werken sind die großen Hochaltäre ebenbürtig, die in so vielen englischen Hallen und Kapellen stehen. Doch gehören diese oft schon mehr zur Renaissance als zur Gotik, sowohl dem Entwurf wie der Detailausführung nach. Einige der schönsten Beispiele dieser Art finden sich in den Kirchen zu Holbeton, Harberton, Dunster, Atherington, Bovey Tracey, Cartmel, Kenton,



Abb. 139. Schloß Hampton Court, Westfront.

Croscombe, Staverton, Llananno, Strensham, in der Kapelle von King's College, Cambridge, in der Middle Temple Hall und in Wadham College, Oxford.

Literatur zu den Kapiteln IV, V und VI.

Scott, Sir G. G., Lectures on the Rise and Development of Mediæval Architecture. 1879. — Moore, C. H., Development and Character of Gothic Architecture. 1890. — Prior, E. S., History of Gothic Art in England. 1900. — King, R. J., Handbooks to the English Cathedrals (Murray). — Winkles, B., Cathedrals of England and Wales. 1836—1842. — Dollman, F. T., and Jobbins, J. R., Ancient Domestic Architecture in Great Britain. — Freeman, E. A., History of the Cathedral Church of Wells. 1870. — Billings, R. W., Architectural Antiquities of the County of Durham. 1846. — Billings, R. W., Baronial and Ecclesiastical Antiquities of Scotland. — Britton, J., Cathedrals. 1821—1835. — Britton, J., Architectural Antiquities of Great Britain. 1807—1814. — Brayley, E. W., and Britton, J., History of the Ancient Palace . . . at Westminster. 1836. — Gough, R., Sepulchral Monuments in Great Britain. 1796. — Longman, W., The Three Cathedrals Dedicated to St. Paul. London 1873. — Scott, Sir G. G., Gleanings from Westminster Abbey. 1863. — Wickes, C., Spires and Towers of the Mediæval Churches of England. 1853—1859. — Bond, Francis, Screens and Galleries in English Churches. 1908. — Henfrey, H. W., and Watney, H., East Anglian Rood Screens. — Strange, E. F., Painted Rood Screens in East Anglia. — Ditchfield, P. A., The Cathedrals of Great Britain. 1902. — Fergusson, J., History of Architecture. 1874. — Archæologia, 1773 ff. — Transactions of the Society of Antiquaries of Scotland, 1852 ff. — Paley, F. A., Manual of Gothic Mouldings. London 1891. — Bloxam, M. H., The Principles of Gothic Architecture. London 1882. — Morris, William, Gothic Architecture. London 1893. — Scott, Sir G. G., An Essay on the History of English Church Architecture. London 1881. — Willis, R., The Architectural History of Cambridge. 1886. — Fallow, P. M., Cathedral Churches of Ireland. 1894. — MacGibbon, Castellated and Domestic Architecture of Scotland. Edinburgh 1887; Ecclesiastical Architecture of Scotland. Edinburgh 1895.

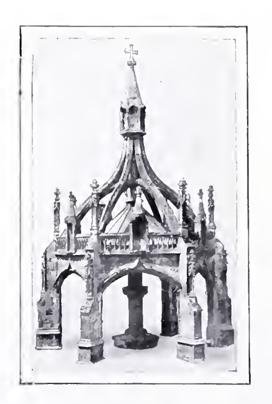


Abb. 140.
Marktkreuz, Salisbury.



Abb. 141. Longleat, Wilts.

KAPITEL VII

Das Stilchaos der Tudorzeit

Die letzte Weise der Gotik in England verhallte nach und nach in den Jahren zwischen der Thronbesteigung Heinrichs VIII. 1509 und der endgültigen Schöpfung der englischen Renaissancebaukunst durch Inigo Jones mehr als ein Jahrhundert später. Zwischen den letzten Werken des Perpendikulärstils als eines organischen Stiles und den frühesten von Jones liegt eine Art architektonisches Chaos, in dem Fragmente italienischer und deutscher Renaissance mit den Trümmern der englischen Gotik zusammenprallten und so jenen sonderbaren Mischstil hervorbrachten, der während des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts wieder so wirkungsvoll angewandt worden ist.



Abb. 142. Halle, Hampton Court.

Seit der Errichtung des letzten Bauwerkes, in dem gotische Stilgedanken, wie sie in England aufgefaßt wurden, den Gesamtentwurf beherrschten, d. h. seit der Erbauung von Wolsey's Hall in Christ Church bis zu dem Moment, wo die neuen Ideen aus dem südlichen Europa durch Inigo Jones zur vollen Herrschaft gelangten, bedeckte sich England mit Bauten des

sog. Tudorstils. Über diesen Stil systematisch zu schreiben, ist sehr schwer. Allgemein gesprochen, charakterisiert diesen Zeitraum die Verwendung von Motiven aus der gotischen und aus der klassischen Überlieferung in einer rein malerischen Art, mit nur geringer oder gar keiner Rücksicht auf ihre konstruktive Entstehung.

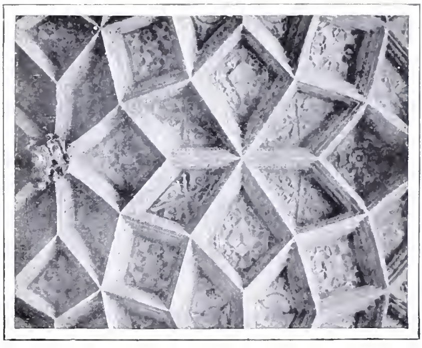


Abb. 143. Decke der Kapelle des Bischofs West, Ely.

Durch den Aufschwung nationalen Wohlstandes verlockt, kamen nach Ablauf der unglücklichen Periode, die mit dem Krieg der beiden Rosen beginnt und mit dem Despotismus Heinrichs VIII. endigt, italienische, flämische und deutsche Künstler in Scharen nach England. Unter diesen widerstreitenden Einflüssen wurde die Baukunst zum vollkommenen Chaos. Es war eigentlich keine Übergangsperiode im wörtlichen Sinne. Die Formen entwickelten sich nicht langsam eine aus der anderen, sie wurden vielmehr mit neuen Formen vermischt und diese Mischung endigte schließlich zum Teil in einer oberflächlichen Harmonie, zum Teil in völliger Überschwenglichkeit, aber niemals in einer organischen Stileinheit. Die Verhältnisse beruhigten sich erst wieder, als ein Mann von Genie sich ihr annahm. Inigo Jones wurde für die englische Kunst nach der Verwirrung der Tudorzeit das, was Napoleon für die französische Gesellschaft nach dem Wirrwarr der ersten Revolution wurde.

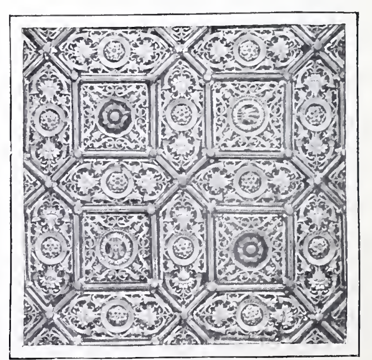


Abb. 144. Decke in Wolseys Zimmer, Hampton Court.

Das früheste Bauwerk von Bedeutung, in dem sich der gotische Einfluß mit dem klassischen begegnet, ist der Palast Wolseys zu Hampton Court. Der Kardinal begann seinen Aufbau im Jahre 1515. Seine Baumeister und Künstler waren zum größten Teile Engländer, während bei den Dekorationen auch Italiener

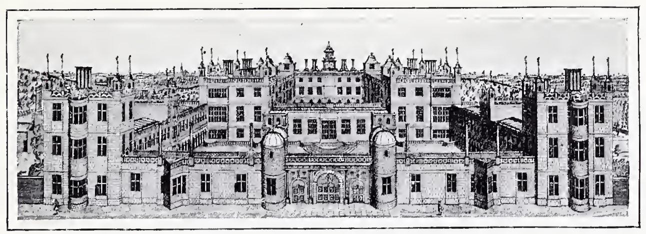


Abb. 145. Audley End, Essex.

verwendet wurden. Bekanntlich füllte Giovanni da Majano die Terrakottanischen an den zwei äußeren Türmen mit Büsten der römischen Kaiser aus. Giovanni fand Terrakotta bei den Engländern schon verwendet — in Layer Marney (Abb. 136), Sutton Place und sonst —, aber seine Schöpfung ist von diesen einheimischen Arbeiten in keiner Weise beeinflußt. Und derselbe Vorgang zeigt sich überall. Wo wir einen dokumentarischen Beweis haben, daß Fremde bei englischen Bauwerken mit tätig waren, sehen wir, daß ihre Arbeiten auch die charakteristischen Kennzeichen ihrer Art trugen. Die Fremden kamen nicht nach England, um englische Anregungen aufzunehmen, sondern um ihre eigenen Ideen auszuführen. Wir dürfen mit Grund annehmen, daß auch noch andere Italiener außer Giovanni da Majano in Hampton Court arbeiteten. Indes gehört die Decke des Raumes, der unter dem Namen „Zimmer Wolseys“ (Abb. 144)



Abb. 146. Torturm, Trinity College, Cambridge.



Abb. 147. Hatfield House.

bekannt ist, die man gewöhnlich für italienisch hält, vielmehr jenem Typus der Renaissancedekoration an, den Holbein mit so viel Geschmack verwendete. Wenn ich mich nicht sehr irre, zeigt sich die Wirkung seiner Kunst in dem Palaste Wolseys nicht bloß an dieser Decke. Torrigianos Grabmal Heinrichs VII. in Westminster mit dem kostbaren, wenn auch verhängnisvollen englischen „grille“ ist durchaus italienisch. Noch für zahlreiche andere schöne Arbeiten sind herbeigeholte Italiener verantwortlich. So für das prachtvolle Grabmal, das erst für Kardinal Wolsey und später für Heinrich VIII. bestimmt war, schließlich aber beinahe drei Jahrhunderte später in seinem Reste als Grabstätte Nelsons verwandt wurde, eine Arbeit von Benedetto da Rovezzano. Diese Schöpfungen gehören aber nicht eigentlich zu der Geschichte der englischen Kunst und brauchen hier nicht eingehend besprochen zu werden. In der Tat läßt sich diese ganze Bewegung kaum als ein Teil der eigentlichen nationalen englischen Entwicklung ansehen; trotzdem verdienen ihre Hauptschöpfungen in einem Handbuch, wie dem vorliegenden, wenigstens ein paar Worte.



Abb. 148. Hardwicke Hall, Derbyshire.



Abb. 149.
Hardwicke Hall, Sitzungszimmer.

Vieles trug dazu bei, den organischen Zusammenhang in dieser Periode zu stören. Die Fremden kamen als Künstler, aber meistens als das, was wir heute Gesellen nennen, nicht als Meister. In keinem einzigen Falle läßt sich nachweisen, daß einem fremden Architekten die Oberaufsicht über ein wichtigeres Bauwerk anvertraut wurde. Gewöhnlich wird hier als Beispiel das Schloß Longleat (Abb. 141) und Giovanni da Padua herangezogen. Aber selbst hier handelt es sich um keinen tatsächlichen Beweis, sondern

nur um eine Überlieferung, und selbst diese wird beim Anblick des Schlosses selbst zweifelhaft, denn der Bau ist absolut eng-



Abb. 150. Montacute, Somersetshire.

lisch, nur mit einer gewissen klassischen Reinheit in der Zeichnung der Details. Der Baumeister dürfte entweder John Shute oder möglicherweise, wenn auch nicht wahrscheinlich, Robert Smithson gewesen sein, der in den Rechnungen als Kontrolleur der Arbeiten vorkommt. Gleich nach Vollendung des Schlosses von Longleat wurde Smithson der Bau von Wollaton Hall, Notts, aufgetragen, ein Bau, der allerdings mit jenem nur wenig Ähnlichkeit hat. Ein einschneidender Unterschied liegt vor allem in der größeren Üppigkeit der Details bei dem letzteren und der verhältnismäßigen Minderwertigkeit in den Verhältnissen sowohl des Gesamtentwurfes wie der Einzelheiten. Nehmen wir indes an, daß Giovanni da Padua entweder Shute oder Smithson als Beirat zur Seite stand, so dürfen wir die gegenwärtige Erscheinung von Longleat und die auf seine Baumeister sich beziehende Tradition für beide in Anspruch nehmen. Reginald Blomfield, der Shute für den Meister von Longleat hält, nennt die Salisbury Chantry in Christ Church, Hants, ein gutes Beispiel der Arbeitsteilung zwischen englischen Baumeistern und fremden Dekorateuren. Hier gehören die eigentlich struktiven Teile sowohl im Entwurf wie der Steinarbeit nach dem späteren Perpendikulärstil an, während die senkrechten Streifen an den verkuppelten Pfeilern, die wagerechten Streifen



Abb. 151. Lange Galerie, Chirk Castle. (Teilweise restauriert.)

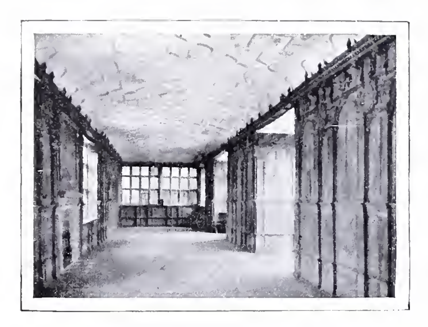


Abb. 152. Galerie, Haddon Hall.

an den Architraven und die Zwickel über den Nischen mit einem Renaissanceornament der schönsten italienischen Art geschmückt sind.

Die fremden Einflüsse in England wechseln während dieses Jahrhunderts nach den örtlichen Bedingungen. Die Zahl der französischen Einwanderer war sehr gering. Kaum eine Arbeit trägt deutliche Zeichen französischen Ursprungs. Ausnahmen bilden das Oxenbrigge-Denkmal in der Kirche zu Bride, Sussex, und einige Kapitelle in der alten Kirche von Chelsea (Blomfield). Andererseits zerstreuten sich die italienischen, deutschen und flämischen Einwanderer über das Land, wenn auch nur in kleinen Gruppen und gewissermaßen probeweise. So hielten sich die Italiener an die Gegenden, die von den Häfen des Kanals leicht zu erreichen waren, während die Flamen und die Deutschen die östlichen und die mittleren Provinzen bevorzugten.



Abb. 153. Hertford-Grabmal, Kathedrale zu Salisbury.

Während der späteren Jahre der Regierung Heinrichs ging die Zahl der Italiener in England allmählich zurück, während die der Flamen und der Deutschen zunahm. Dies Verhältnis entsprach der politisch-kirchlichen Lage und hatte zum Teil in ihr seine direkte Ursache. Der hervorragendste und zeitlich einer der ersten unter den deutschen Künstlern war Holbein, der ein paar flüchtige Spuren seiner Hand auf der englischen Architektur hinterließ, bevor er wieder zum Pinsel griff.



Abb. 154.
Longford Castle, Wilts.

Bei den meisten architektonischen Kleinigkeiten, die man ihm zugeschrieben hat, liegt indessen kein stichhaltiger Beweis seiner Autorschaft vor. Das nördliche Portal in Whitehall, das dem heutigen Platz von Gwydyr House gegenüberlag und in den Büchern so oft als „Holbeintor“ auftritt, war eine absolut englische, spätgotische Arbeit, ähnlich den Türmen in Hampton Court, den Toren von Trinity (Abb. 146) und St. John's College in Cambridge und zahlreichen anderen gleichzeitigen Bauwerken. Das King Street-Tor, das dort stand, wo Downing Street nach Whitehall umbiegt, war wahrscheinlich der einzige Bau, den Holbein entworfen hat. Von ihm ist keine wirklich befriedigende Abbildung erhalten außer einem Kupferstich Vertues aus dem Jahre 1725, der nach einer Handzeichnung Holbeins gemacht und zwei Jahre nach dem Abbruche veröffentlicht worden ist. Er beweist, daß das Tor in den Einzelheiten wie in seinem Gesamtaufbau für den Augsburger Meister durchaus charakteristisch war. Eine andere Spur seiner Tätigkeit, die bis jetzt noch nicht bekannt ist, sind meiner Meinung nach die wundervollen Schlußsteine der Holzdecke in der großen Halle von Hampton Court (Abb. 142). Sie sind von einem „Richard Rydge, Holzschnitzer“ aus London geliefert, aber in ihrem Entwurf zeigt sich deutlich die Klaue des Löwen.



Abb. 155. Knole, Kent.

Unter der Regierung Elisabeths ergoß sich ein Strom von Deutschen und Flamen nach England, deren Einfluß, wenigstens soweit es die Deutschen betrifft, sicher nicht günstig war. Auf ihre Anregungen geht das unschöne Ornament und die ungeschickte Proportionierung zurück, die für die elisabethanische Architektur charakteristisch ist. Dieser Stil war während ihrer ganzen Regierungszeit maßgebend. „Die Altäre und Kamine



Abb. 156. Schlafzimmer, Knole.

vom alten Charter House, von Longleat und von Hatfield, das wuchtige Eingangstor von Audley End, die Bandwerkornamentik der Giebel in Wollaton, die barbarische Art der Verwendung toskanischer und anderer Säulen an Kaminen, die Ausbildung männlicher und weiblicher Figuren zu Balustern, all das zeigt die schwerfällige Hand und den rein mechanischen Instinkt der deutschen Arbeiter. Und da das architektonische Entwerfen in dieser Zeit seinen äußersten Tiefstand erreicht hatte, oder sich vielmehr in einem vollkommen unentwickelten Zustand befand, nahmen die Leute, die Häuser bauten, ihre Zuflucht zu der letzten Hilfe des Schwachen, zu dem Musterbuch: d. h. zu Folioseiten mit hineingepaßten Zeichnungen, Entwürfen, die nicht mit Rücksicht auf besondere Verhältnisse gemacht waren, sondern rein akademischen oder industriellen Handübungen irgend eines Zeichners von Schlußstücken und Buchtiteln .... Leider waren die Entwürfe, die damals in England am meisten verwandt wurden, deutsche und nicht italienische .... In Wirklichkeit ist es vollkommen klar, daß der englische Baumeister zur Zeit der Königin Elisabeth ein ziemlich unwissender und unbedeutender Geselle war und bessere Vorbilder einfach deswegen nicht benutzte, weil er sie nicht kannte.“ (Reginald Blomfield).

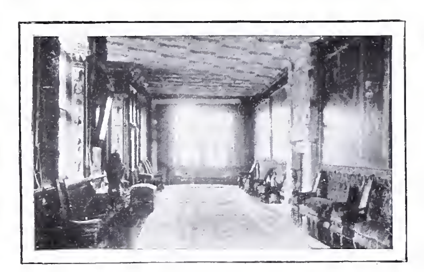


Abb. 157. Galerie, Knole.

Die Deutschen und die Flamen wurden, wie die Italiener vor ihnen, in mehr oder weniger untergeordneten Stellungen beschäftigt. Gebäude von besonderem Rang wurden ihrer Hand nie ganz überlassen, vielleicht mit Ausnahme der Börse Sir Thomas Greshams. Der Entwurf für diesen Bau kam augenscheinlich aus den Niederlanden. Er atmet im Detail wie in seiner Gesamtauffassung Antwerpener Geist und zeichnet sich durch eine zurückhaltende Grazie aus, wie sie bei



Abb. 158. Kolonnade, Knole.

mehr germanischen Schöpfungen kaum gefunden wird. Die Deutschen sind vor allem verantwortlich für die oftmals malerischen, aber öfters noch barbarischen Entwürfe von Kaminen, Grabmälern und anderen Stücken, die zu ausschweifenden Dekorationen Gelegenheit geben, wie sie aus der Regierungszeit der Königin Elisabeth und der nachfolgenden Herrscher so zahlreich auf uns gekommen sind. Einer der besten unter den charakteristischen Entwürfen, die der anglo-teutonischen Kunst entstammen, war der des Hertford-Grabmales in der Kathedrale zu Salisbury; seine manchmal absonderlichen Einzelteile vereinigen sich zu einem nicht unvorteilhaften Ganzen (Abb. 153).



Abb. 159. Kapelle, Knole.

Für keines der Bauwerke aus der Zeit der Elisabeth läßt sich mit Sicherheit ein englischer Meister feststellen, der die Stellung eines heutigen Architekten einnimmt. Die Annahme, Robert Smithson sei der geistige Schöpfer von Wollaton, hat noch am meisten für sich. Viele Arbeiten hat man dem John Thorpe zugeschrieben, der indes wohl nur ein Baubeamter war. Thomas Holt, den man für den Schöpfer zahlreicher Bauten in Oxford hält, einschließlich des „Turmes der fünf Ordnungen“ an der alten Schule, war ein hervorragender Tischler. Andererseits war Sir Thomas Gresham sicherlich der „Architekt“, in unserem Sinne, verschiedener entzückender Bauwerke, die er auf seine Kosten errichtete. Die malerische, aber ziemlich rohe Arbeit der sogenannten Halbholztechnik, wie sie in den holzreichen Grafschaften des Westens vorkommt, stammt zum großen Teil von John Abel. Thomas und Robert Grumbol und John Westley aus Cambridge sind die letzten aus der Reihe der hervorragenden Meister, die in der vor Inigo Jones üblichen Weise tätig waren (Blomfield).



Abb. 160. Galerie, Powis Castle.

Das Wirrwarr der Tudorzeit konnte, wie zu erwarten war, keine kirchlichen Bauwerke von Bedeutung zeitigen. Nach der Einziehung der Klöster (1534–39) war der Kirchenbau in England tatsächlich so gut wie aufgehoben, bis die Vernichtung von neunundachtzig Londoner Kirchen durch den großen Brand des Jahres 1666 dem Genius Wrens ein neues Feld eröffnete.



Abb. 161. Zimmer aus Sizergh Castle. (Viktoria und Albert-Museum.)

Die Hauptwerke der Zeit sind Landhäuser: Longleat (Abb. 141), Montacute (Abb. 150, 168), Charlcote, Burghley, Teile des Schlosses Longford (Abb. 154), Wollaton House; Holland House, Audley End (Abb. 145), Kirby House, Aston Hall in Birmingham, Apethorpe, Knole (Abb. 155–159), Buckhurst, Holdenby, Kirkby Hall (Abb. 204), Loseley, Littlecote, Hardwicke (Abb. 148, 149), Hatfield (Abb. 147) und Ampthill. Unter den zugrunde gegangenen Bauwerken waren die wichtigsten der Palast von Nonsuch, dessen Bild nur in ziemlich unzuverlässigen Stichen erhalten ist, die schon erwähnte erste königliche Börse und das alte Somerset House. In all diesen Bauwerken sind mehr oder weniger rivalisierende Einflüsse zu spüren: die deutsche Arbeit zeigt sich in der konfusen und kritiklosen Dekoration, die flämische und italienische wirken in der Richtung des besseren Geschmacks, der künstlerischen Zurückhaltung, des glücklichen Gesamtaufbaues.



Abb. 162. Altes Haus, Chester.

Die frühesten in Holz und teilweise in Holz ausgeführten Bauten, die noch in England erhalten sind, stammen mit wenigen Ausnahmen aus der Zeit der Tudors. Einige aus der zweiten Gruppe vertreten den profanen Perpendikulärstil in aller nur ihm eigenen Reinheit, während die Mehrzahl nicht nur der Regierungszeit, sondern auch dem Stile der Tudors angehört. Die großartigsten Beispiele finden sich in Lancashire. Hier beweisen Bauwerke wie Samlesbury, Speke Hall, Moreton Old Hall (Abb. 163)

und viele andere Landsitze, welcher Leistungen dieser Stil fähig war. Einige wundervolle Partien enthält Agecroft Hall in derselben Grafschaft. Die westlichen Grafschaften sind voll von Bauten dieses Stils, vor allem in Chester (Abb. 162), Shrewsbury, Dunster und anderen Städten. Ein prachtvoller Landsitz ist der zu Lyemore, Montgomeryshire (Abb. 164), einst die Wohnung von Lord Herbert Cherbury. Aus der Zeit Heinrichs VII. stammt das Schloß von Ockwells in Berkshire, mit einem ungewöhnlichen Reichtum an schönen Einzelheiten. Auch die östlichen und südöstlichen Provinzen bieten eine Fülle ähnlicher Schöpfungen. So in Ightham, Harrietsham, Wingham, Bury St. Edmunds, Lavenham, Saffron-Walden, Newark usw. Einzelteile reicher Holzschnitzereien, wie Eckfenster, Türen, Fenster, treten oft in Konstruktionen aus späterer Zeit wieder auf. Den geringen Proben, auf die sich unsere Vorstellung von der künstlerischen Fähigkeit unserer Vorfahren vielfach stützt, fügen sie ein bescheidenes Teil neuen Materiales zu.



Abb. 163. Moreton Old Hall, Lancashire.

Trotz ihrer illegitimen Abstammung tragen die Werke dieser verwirrten Zeit deutlich den Stempel englischen Blutes. In ihrem oft zügellosen Reichtum an Einzelformen verraten sie wenig von der Neigung für selbständige Detailbildung, die das germanische Stilgefühl kennzeichnet. Andererseits findet der romanische Sinn für Symmetrie, dem kein künstlerisches Opfer zu groß ist, in ihnen nur ein schwaches Echo.



Abb. 164. Lyemore, Montgomeryshire.

Die Profanarchitektur in Irland und in Schottland trägt noch ziemlich den Charakter des Festungsstiles und erhält sich so noch weit länger als die in England das Gepräge des Mittelalters. Ihre Überreste in Schottland sind vor allem interessant. Der Einfluß der Franzosen, der so lange nördlich des Tweed herrschte, tritt deutlich in ihnen zu Tage. Trotzdem haben sie einen ausgesprochenen eigenen Charakter. Fast kein Bauwerk des Mittel-

alters in Schottland ist ohne irgend eine Spur künstlerischen Geistes. Selbst die roheste Einfassung, das Gesims eines Portals oder eines Kamins, der vorgekragte Träger eines „Pfefferbüchsenturmes“ beweist, daß sein Schöpfer einen Funken künstlerischen Ehrgeizes in sich hatte. Und selbst wo ausnahmsweise keine derartigen Einzelformen vorhanden sind, weist eine gewisse Vornehmheit der Verhältnisse — wie z. B. im Schlosse von Bothwell — darauf hin, daß künstlerische Bestrebungen bekannt waren und mit Bewußtsein ausgeübt wurden. Ebenso ist die Gesamtkontur stets von einem sicheren künstlerischen Instinkt gezogen. Der wirkungsvollste Teil eines Bauwerkes ist seine obere Hälfte. Das wußten die schottischen Baumeister so gut wie die der Wolkenkratzer von New York es wissen. Die genauen Daten schottischer Schlösser sind oft schwer zu bestimmen. Viele von ihnen werden noch heute bewohnt und sind jahrhundertelang unaufhörlich erweitert und verändert worden. Doch ist ihr Typus bekannt: er stellt eine Umbildung der Schlösser dar, die man in Frankreich baute, als dort die Sicherheit der Bewohner noch die wichtigste Aufgabe eines Bauwerkes war. Manchmal ist diese Umbildung noch wirkungsvoller als das ursprüngliche Vorbild. Für Wohnzwecke waren die schottischen Burgen des Mittelalters keineswegs so ungeeignet, wie man oft behauptet. Davon können wir uns leicht überzeugen, wenn wir denjenigen Einrichtungen für den Komfort der Bewohner nachgehen, die noch erhalten sind. Zum Beispiel sind Garderoben fast so zahlreich und gut verteilt wie in den modernen Häusern. Für Wärme war trefflich gesorgt, denn Feuerplätze und Kamine gab es in Menge. Eine beliebte Konstruktion war die Einteilung der Gesamthöhe in zwei


Abb. 165. Glamis Castle, Forfarshire.


Abb. 166.
Howth Castle, Grafschaft Dublin.

oder drei Stockwerke durch Tonnen- oder Kreuzgewölbe und dieser wieder in vier oder sechs andere Geschoße mittelst hölzerner Dielen. Gute Beispiele von schottischen Schlössern verschiedener Typen, zum Teil in Ruinen, zum Teil noch gut erhalten und bewohnt, sind Borthwick, Bothwell, Crichton, Schloß Campbell, Caerlaverock, Cawdor, Craigmillar, Crosraguel, Linlithgow, Dirleton, Glamis (Abb. 165), Fyvie, und die nordwestlichen Türme von Holyrood, die den Schauplatz der wenigen romantischen Vorgänge im Leben dieses berühmten alten Schlosses abgaben.



Abb. 167. Chirk Castle, Oswestry.

In Irland beschränkt sich das künstlerische Element der mittelalterlichen Profanarchitektur im allgemeinen auf einen charakteristischen Gesamtumriß und auf gefällige Verhältnisse (Howth Castle, Abb. 166). Zahllose Schlösser sind bloße Ruinen, oder sie sind von späteren Zutaten so eng umschlossen und verdeckt, daß ihre Grundanlagen kaum noch nachgewiesen werden können. Die Wohnlichkeit war im allgemeinen kaum geringer als die der schottischen Schlösser. Doch entbehrten sie noch mehr jener kleinen, aber erkennbaren Spuren ästhetischer Empfindung, die in dem nördlichen Lande das Auge überraschen und erfreuen. Eine Erscheinung, die um so mehr befremdet, betrachtet man die Leistungen der Iren in der kirchlichen Baukunst und auf vielen anderen künstlerischen Pfaden.



Abb. 168. Montacute, Somersetshire.

Literatur zu Kapitel VII.

Taylor, H., Old Halls of Lancashire and Cheshire. 1884. — Clayton, J., Ancient Halftimber Edifices of England. 1846. — Nash, J., Mansions of England. 1839—1849. — Shaw, H., Details of Elizabethan Architecture. 1839. — Archæologia, 1773 ff. — Transactions of the Society of Antiquaries of Scotland, 1852 ff. — Blomfield, Reginald, A.R.A., A History of Renaissance Architecture in England, 1500—1800. 1897. — Gotch, J. A., Early Renaissance Architecture in England. 1901. — Gotch, J. A., Renaissance Architecture in England. 2 vols. — Garner, T., The Domestic Architecture of England during the Tudor Period. 1908. — Davie, W. G., and Green, W. C., Old Cottages and Farmhouses in Surrey. 1908. — Law, Ernest, History of Hampton Court Palace. 1885—1891.



Abb. 169. Mapperton, nach Blomfield.

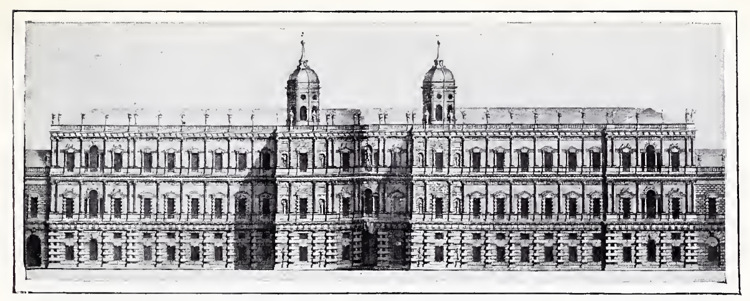


Abb. 170. Whitehall. Mittelbau der Nordfront, nach dem Entwurf von Inigo Jones.

KAPITEL VIII

Die englische Renaissance — Inigo Jones und Sir Christopher Wren

In der Baukunst Englands setzt die Renaissance als eine ausgesprochene, logisch durchgebildete Stilart mit den ersten Arbeiten von Inigo Jones ein. Jones wurde im Jahre 1573 geboren und verbrachte einen großen Teil seiner besten Mannesjahre auf dem Kontinent. Seine Laufbahn in England begann im Jahre 1604, doch erst im Jahre 1615 wurde er Oberintendant der Bauten und erst 1619 entwarf er seinen ersten Plan für den Wiederaufbau des Palastes von Whitehall. Dieses erste Projekt war der verhältnismäßig bescheidene Palast für Jakob I. und wurde dann viele Jahre später zu dem großartigen Plan umgearbeitet, der schließlich für Karl I. zur Ausführung kam und seitdem eine Fundgrube architektonischer Anregungen für alle Zeit gebildet hat [1]. Der einzige Teil aus diesen Entwürfen, der zur Ausführung gelangte, war die Bankethalle, vielleicht eine der vollendetsten Lösungen eines künstlerischen Problems, die wir besitzen. Ihre Bestimmung war im Innern die eines Staatsspeisesaales mit Räumen



Abb. 171. St. Pauls-Kirche, Covent Garden, London. (Inigo Jones.)

[1] Die Meinungen sind darüber geteilt, welcher der beiden Pläne zuerst entstand, doch besteht im allgemeinen die größere Wahrscheinlichkeit dafür, daß der prächtigere Plan der spätere war.



Abb. 172. St. Pauls-Kathedrale, von Ludgate Hill gesehen.
(Malerische Ansicht, um zu zeigen, wie vorzüglich sich der Bau für den Platz eignet.)

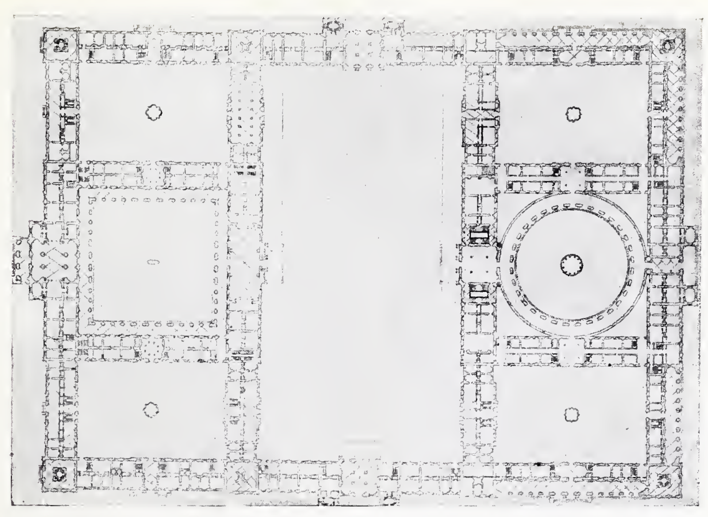


Abb. 173. Inigo Jones' Grundrißentwurf für Whitehall.
(Maßstab: Etwa 300 Fuß = 1 Zoll.)

für Zuschauer, äußerlich die einer Verbindung zwischen Bauwerken von weniger einheitlicher Zweckbestimmung, prunkvollerem Aufbau und weit größerer Höhe. Es scheint kaum zu viel behauptet, daß nach Lage der Verhältnisse der zweite Plan von Jones die bewundernswerteste Schöpfung eines einzelnen Kopfes ist, die die Geschichte der Baukunst aufweist. Er war das Werk

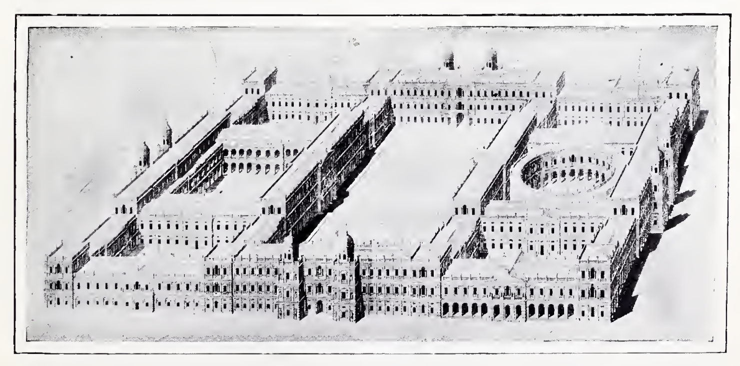


Abb. 174. Inigo Jones' Entwurf für Whitehall. Nach einem Stich von Müller.

eines Mannes, der in Italien die Grammatik seiner Kunst lernte und, nach England zurückgekehrt, den Entwurf für einen Palast schuf, der großartiger als alle anderen werden sollte; der ihn wieder und wieder umänderte und einheitlicher machte, der ihn mit einem nationalen Grundton beseelte, obwohl keine eigentliche nationale Überlieferung ihm zu Hilfe kam, und ihn so zu einer Wirkung von der großartigsten Monumentalität steigerte.

Wenden wir uns dem bedeutenderen der beiden Projekte zu. Der Palast von Whitehall (Abb. 170, 173, 174) sollte eine Grundfläche von 366 Meter Länge zu 274 Meter Breite bedecken, d. h. wesentlich mehr als das Vierfache der Fläche, die das heutige Parlamentsgebäude einnimmt. Er sollte sieben innere Höfe enthalten, von denen der mittelste rechteckige, der das Ganze von Norden nach Süden durchschnitt, beinahe 245 Meter lang und 115 Meter breit werden sollte. Dieser Hof, von großartigen und verschieden gestalteten, etwa 24—30 Meter hohen Pavillons umgeben, würde auf der ganzen Welt nicht seinesgleichen gefunden haben. Westlich von ihm waren drei Höfe angeordnet, von denen der mittlere rund und außerordentlich prächtig in seinen Einzelheiten war. Ebenso lag östlich eine Gruppe von drei vierseitigen Höfen. Die einzige Partie des ganzen Entwurfes, die viel abfällige Kritik erfahren hat, war die geplante Unterbrechung des Gesamtkonturs durch ein paar „Pfefferbüchsentürme“ in der Mitte jeder Fassade. Doch pflegte Jones, ebenso wie Wren und Alfred Stevens und zahlreiche andere große Künstler, seine Entwürfe während der Ausführung zu verbessern, und zweifellos würde jede Schwäche des Projektes von Whitehall ausgemerzt worden sein, bevor der letzte Stein gelegt war. Hätte Karl I. seinen Kopf behalten, besäße die Stadt London in Whitehall ein Gegenstück zu St. Paul, das an sich allein genügen würde, den Vorwurf architektonischer Dürftigkeit, der so lange gegen sie ausgesprochen worden ist, zunichte zu machen. Und das Projekt war ja kein Traum, kein Luftschloß, es war ein festes und wirklich begonnenes Unternehmen, das nur an Verhältnissen scheiterte,

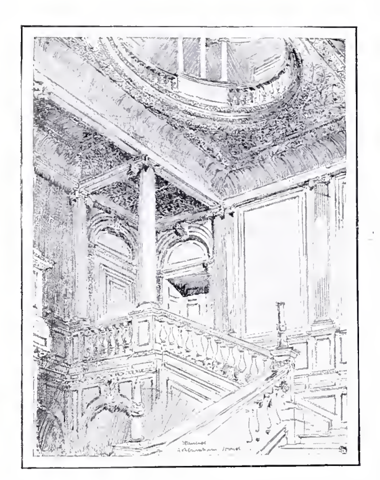


Abb. 175. Treppenhaus von Ashburnham House, Westminster. Inigo Jones. (Nach Blomfield.)

die mit ihm selbst nichts zu tun hatten. Ich habe die Pläne für Whitehall eine Fundgrube architektonischer Ideen genannt. Wer ihre Einzelheiten kennt, wird in ihnen die Quelle vieler architektonischer Einzelentwürfe in den Straßen der englischen Städte erkennen. Eines der sprechendsten Beispiele liefert Sir Georg Gilbert Scotts erzwungener Renaissanceversuch in Westminster. In der Home Office-Gruppe besteht ein guter Teil der Architektur aus verschiedenen den Fassaden von Whitehall entnommenen Fragmenten, die durch ein widersinniges Detail verdorben sind. Der Unterschied zwischen der männlichen Kraft eines Jones und der Schwächlichkeit Scotts, der keck in einem Stile arbeitete, den er niemals verdaut hatte, tritt bei einem Vergleich der Sockel besonders deutlich zutage. Der von Whitehall ist prachtvoll in der harmonischen Schönheit und Kraft seiner Rustikaarkaden, die bestimmt waren, die große Mauer darüber zu tragen und zwar mit Anmut zu tragen. Scotts mit Teilungen versehenes Untergeschoß ist jammervoll schwächlich und gequetscht.



Abb. 176. Hospital zu Greenwich. (Inigo Jones.)

Die anderen Arbeiten von Inigo Jones haben zu mancher Streitfrage Anlaß gegeben. Zahlreiche Bauwerke — Heriots Hospital in Edinburg, die Marien-Pforte (Abb. 177) und der innere Hof von St. John's College in Oxford, die Bank in Kopenhagen und andere — hat man ihm ohne Beweis und gegen alle Wahrscheinlichkeit zugeschrieben. Teile des Hospitales in Greenwich (Abb. 176) von Wilton House in Salisbury einschließlich der beiden prachtvollen Zimmer, die unter dem Namen „Doppel- und Einzelwürfel“ bekannt sind, Raynham Park; ein Teil von Cobham Hall (Abb. 186), die Kirche von St. Paul, Covent Garden (Abb. 171); Ashburnham House, Westminster, mit seinem prachtvollen Treppenhaus (Abb. 175), und das Wassertor von York House am Strand, das noch

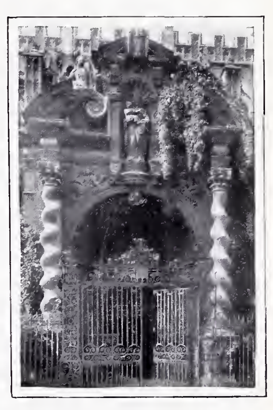


Abb. 177.
Portal von St. Mary, Oxford.
(? Inigo Jones.)

halb vergraben am Fuß der Buckingham Street steht, gehen indessen auf seine Entwürfe zurück. „Daß er so erfolgreich die englische Baukunst von den Torheiten der deutschen Künstler befreite und sie an den Beginn einer neuen Entwicklung stellte, beweist sein ungewöhnliches Genie; er machte wohl Anleihen an Italien, doch paßte er diese so feinsinnig der englischen Überlieferung an, daß sie sofort Aufnahme fanden und von der geistigen Elite des Landes in den nächsten 150 Jahren weiter gepflegt wurden. Seine besondere Größe lag in der meisterhaften Behandlung der Verhältnisse, in der Verachtung alles Niedlichen und in der Vornehmheit seines Stiles. Die Grundlage seiner Kunst war nach seinen eigenen Worten ‚Solidität, Anpassung an die Gesetze, Männlichkeit und Frische‘. Kein Künstler hat je das Ideal seiner Kunst vollkommener verwirklicht.“ (Blomfield.) Ich füge dem hinzu, daß Jones die abschließende und entscheidende Gabe aller großen Künstler besaß, die Gabe, seine Persönlichkeit in jedem einzelnen Teile seines Werkes zum Ausdruck zu bringen. So strahlt es aller feindlichen Kritik zum Trotz, eine individuelle Einheitlichkeit des Charakters aus, die jeden seiner Entwürfe zum Range einer schöpferischen Leistung erhebt.



Abb. 178. St. Pauls-Kathedrale. (Wren.)

Die Jahre unmittelbar nach dem Tode Jones' sind arm an architektonischen Denkmälern. Sein Schüler und Gehilfe John Webb schuf vielerlei, aber meist ohne besondere Eigenart. Zu gleicher Zeit überwachte er die Ausführung von Entwürfen seines Meisters in Wilton House, in Amesbury, in Ashburnham House, in Dean's Yard, Westminster,



Abb. 179. Östlicher Hof in Hampton Court. (Wren.)

und wahrscheinlich in Gunnersbury und Greenwich! Wohl der beste seiner eigenen Entwürfe ist der für Thorpe Hall in der Nähe von Peterborough, wo er im Auftrage von Oliver St. John baute. Er erinnert in seinen Verhältnissen an den vornehmen und ausgeglichenen Stil von Jones.

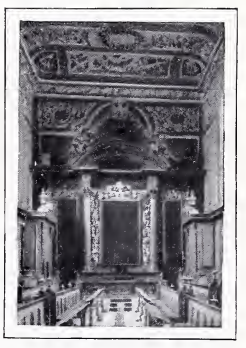


Abb. 180. Kapelle von Trinity College, Oxford. (Wren.)

Zwischen dem Zeitpunkte des Todes von Jones und dem ersten Auftreten von Wren zeigte sich in der englischen Renaissancearchitektur kein Fortschritt, der besondere Erwähnung verdiente.

Christopher Wren wurde im Jahre 1632 geboren. Sein Vater war Dekan von Windsor und sein Onkel Matthew Wren Bischof von Ely. Er selbst war ein Schüler von Busby in Westminster, dann Student am Wadham College in Oxford und mit einundzwanzig Jahren Student von All Souls. Diejenigen wissenschaftlichen Disziplinen, in denen Mathematik, mechanische Fähigkeiten und Talent für abstraktes Wissen und seine Anwendung auf praktische Zwecke eine Rolle spielen, fesselten in seiner Jugend seine Neigungen vor allem. 1661, als er neunundzwanzig Jahre alt war, kam er in praktische Berührung mit der Baukunst. In diesem Jahre wurde er Gehilfe von Sir John Denham, dem Oberintendanten der Bauten. Bald danach erbaute er die Kapelle von Pembroke College in Cambridge und das Sheldon-Theater in Oxford. Auch das Ashmolean-Museum hat man ihm zugeschrieben, doch war das höchstwahrscheinlich das Werk eines vergessenen Baumeisters namens Wood. Seine beste Arbeit in Oxford ist das Innere der Kapelle von Trinity College (Abb. 180). Der Brand von London im Herbst des Jahres 1666 verschaffte Wren ein Tätigkeitsgebiet, wie es großartiger niemals einem Architekten eröffnet worden ist. Er entwarf den grandiosen Plan einer neuen Stadtanlage, der aber durch die englische konservative Schwerfälligkeit und andere Einflüsse vereitelt wurde. Dann baute er die Kathedrale neu auf und nicht weniger als vierundfünfzig Kirchen im Umkreis



Abb. 181. St. Stephan, Walbrook. (Wren.)



Abb. 182. Bow Church, Cheapside. (Wren.)

ihres Glockenspieles. Die berühmteste seiner Kirchen ist die von St. Stephan in Walbrook (Abb. 181). Hier hat ein einfacher, aber genialer Entwurf eine ganz ungewöhnlich vornehme Wirkung erzielt. Man hat behauptet, gewisse Dome des Ostens hätten Wren für die Stephans-Kirche Anregungen gegeben; doch ist das kaum wahrscheinlich, besonders da ja eine Kirche in weit größerer Nähe vorhanden war, nämlich die Annenkirche in Haarlem, wo genau derselbe Baugedanke verkörpert ist. Ist St. Stephan die beste von Wrens kleineren Kirchen, so ist sein bester Kirchturm sicherlich der von Bow Church, Cheapside (Abb. 182). Hier ist das Problem einer Verbindung halb antikischen Details mit einer vertikalen Gesamtanlage außerordentlich erfolgreich gelöst. Die Kuppeln und Kolonnaden des Hospitals von Greenwich (Abb. 184), eine der wirkungsvollsten Konzeptionen der gesamten Renaissancearchitektur, das Monument in London, St. Bride, Fleet Street (Abb. 183); der östliche Flügel von Hampton Court (Abb. 179, 185), die Bibliothek von Trinity College in Cambridge, der Temple Bar — 1878 in der rücksichtslosesten Weise abgebrochen — gehören ebenfalls zu den Ruhmestaten Wrens. Doch stolzer als mit irgend einer seiner sonstigen Arbeiten bleibt sein Name mit der Pauls-Kirche verbunden, wenn auch die Kathedrale von London keineswegs so einwandfrei ist, wie einzelne der obengenannten Werke. Die eigentlichen Arbeiten an der Pauls-Kirche begannen im Jahre 1672. Der Entwurf, der zur Ausführung gelangte, war nicht der erste von dem Architekten geschaffene. Noch zwei andere müssen erwähnt werden. Der eine ist in einem hölzernen Modell ausgeführt, das jetzt in einem der oberen Räume der Kathedrale untergebracht ist, der andere in einer Skizze auf Papier, die das Siegel des Königs trägt und unter dem Namen „Der Verhaftsentwurf" bekannt ist. Das Modell zeigt eine Kirche von weit schwächerer Außengestaltung als die gegenwärtige, aber besserem Grundriß und glück-



Abb. 183. St. Bride, Fleet Street. (Wren.)

licherer Gesamtdisposition im Innern. Dieser Plan fiel auf Betreiben des Herzogs von York, und der König, der ihn für ungeeignet für den Ritus der römischen Kirche hielt, hat wohl im Geheimen diese Aktion mit unterstützt. Der zweite Entwurf ist kaum jemals ernstlich in Angriff genommen worden. Kein vernünftiger Architekt würde jemals seine Ausführung beantragt haben. Wahrscheinlich sollte er nur den Hof belustigen, während Wren den Entwurf, der heute der ganzen Welt vertraut ist, ausarbeitete. Das historische Geheimnis dieser Entwürfe ist noch nicht gelüftet. Der Verdacht liegt nahe, daß der Verstand und Witz Karls II.,



Abb. 184. Hospital zu Greenwich. (Wren.)

der zwischen Rom und London, zwischen seinem Bruder und dem französischen Hofe hier und dem englischen Volke dort stand, an der Komödie des Verhaftsentwurfes wesentlich mit beteiligt war.

Die Pauls-Kirche (Abb. 172, 178), wie sie heute steht, darf als der vollendetste große Kirchenbau gelten, der in Europa zur Renaissancezeit entstanden ist. Die Peters-Kirche in Rom übertrifft sie an Größe und an Würde der inneren Gestaltung und die Kuppel Michelangelos würde der von Sir Christopher Wren gleichkommen, wenn wir sie nur sehen könnten! Aber der äußere Aufbau der Pauls-Kirche ist in seiner Gesamtheit unendlich vornehmer als der der Peters-Kirche. Die anderen Kirchen, die in dieser Verbindung mit genannt werden könnten — das Pantheon und der Invaliden-

Dom in Paris, sowie die Isaaks-Kathedrale in St. Petersburg — sind dagegen verhältnismäßig unbedeutend und entbehren des hinreißenden Gesamtzuges, der den Massen der Pauls-Kirche ihr imponierendes Wesen verleiht.

Außer fünfundfünfzig Kirchen schuf Wren acht Collegehäuser, fünfunddreißig Hallen für städtische Behörden u. a., vier Paläste und über vierzig andere Bauten von Bedeutung.

Nächst der Pauls-Kirche ist Wrens hervorragendste Leistung der Wiederaufbau des östlichen Teiles von Hampton Court. Um seinetwillen mußte er einen beträchtlichen Teil des Tudorpalastes abbrechen, was man allerdings beklagen darf. Doch entschädigt er für den Verlust durch die Schönheit der Bauten, die er an dieser Stelle errichtete. Sie sind aber nicht nur schön, sondern in einem Maße bequem und praktisch, wie es sonst bei einem



Abb. 185. Schloß Hampton Court, Südostecke. (Wren.)

Palaste kaum vorkommt; wer sie hat genau prüfen können, wird mir darin beipflichten. Nirgends sonst ist das gewählte Material, Ziegelsteine mit Umrahmungen von Naturstein, zu so vornehmer Wirkung gebracht. Wren entwarf auch eine prachtvolle Anfahrt mit einem halbkreisförmigen Vorhof für die Nordseite zwischen dem heutigen Palast und den Toren von Bushey Park, die allerdings niemals zur Ausführung kam. Seine Erweiterungen am Trinity College in Cambridge darf man beinahe auch einen Palast nennen. Der Entwurf für die Bibliothek ist einer der geistvollsten, die er je geschaffen hat, wenn sich auch nicht leugnen läßt, daß die Art, wie er ein hohes äußeres Sockelgeschoß mit einem niedrigeren im Innern vermittelte, nicht ohne Einwände hingenommen werden darf.

Einzelne Entwürfe Wrens waren geradezu exzentrisch. Er erbaute die vorhandenen Türme von Westminster, einige „gotische“ Kirchen im Herzen von London und das merkwürdig glückliche

obere Stockwerk des Tom-Turmes in Oxford. Für den, der die Persönlichkeit Wrens kennen lernen will, mögen diese Leistungen interessant sein; in einer Skizze der künstlerischen Entwicklung eines Volkes bedürfen sie keiner Erwähnung.

Die Verdienste von Jones und Wren lagen nicht allein auf dem Gebiete des Rein-Künstlerischen; ihr Schaffen kräftigte auch die Überlieferung, die den englischen Baumeistern den Namen der besten Grundrißkünstler der Welt verliehen hat. Die Anlage ihrer Bauten, die Vorrichtungen für den leichten Zutritt von Licht und Luft und für die bequeme Zugänglichkeit, alles zeigte eine Frische und einen gesunden Menschenverstand, wie er im all-



Abb. 186. Cobham Hall, Kent. Der Inigo Jones zugeschriebene Teil.

gemeinen seitdem stets in der englischen Baukunst geherrscht hat. Bei diesem Urteil brauchen wir uns nicht nur auf ihre ausgeführten Arbeiten zu stützen. Beide Künstler hinterließen eine große Menge von Plänen, Zeichnungen und Skizzen, die das Maß ihrer Fähigkeiten illustrieren. Die wichtigsten Sammlungen von ihnen sind im Worcester und im All Souls' College, Oxford, in Chatsworth und im Soane Museum.

Nehmen wir die Bezeichnung Architekt im heutigen Sinne, so waren Jones und Wren ohne Übertreibung die größten Architekten, von denen wir etwas Vollständiges und Genaues wissen. Ihre Werke stehen zwar nicht mit den Schöpfungen der griechischen oder der gotischen Baukunst in einer Reihe, aber kein anderer Einzelarchitekt läßt sich nennen, dessen Genie und Tatkraft zu solchen Erfolgen führte wie bei ihnen. Jones darf am ehesten mit Palladio verglichen werden, Wren vielleicht mit einem Künstler wie dem älteren Mansard. Doch war Palladios Be-

gabung weniger männlich, weniger großzügig als die von Jones. So hervorragendes er leistete, wenn die ihm gestellte Aufgabe einfach war, so dürfen wir doch kaum annehmen, daß er den Entwurf zu Whitehall hätte schaffen können. Und die Talente Mansards halten nicht einen Moment den Vergleich aus mit der immensen Vielseitigkeit, dem Geschmack, dem Feingefühl, der kritischen Kraft und der unerschöpflichen Phantasie, dem unvergleichlichen Talent in der Einfügung eines Bauwerkes in eine bestimmte Umgebung, wie sie Wren besaß.

Literatur zu Kapitel VIII.

Loftie, W. J., Inigo Jones and Wren, or the Rise and Decline of Renaissance Architecture in England. 1893. — Triggs, H. Inigo, and Tanner, Henry, Some Architectural Works of Inigo Jones. — Blomfield, Reginald, A.R.A., A History of Renaissance Architecture in England. 2 vols., 1897. — Britton and Pugin, Public Buildings of London. 1825. — Cunningham, Peter, Inigo Jones. 1848. — Elmes, James, Life and Works of Sir C. Wren. 1823; Sir C. Wren and His Times. 1852. — Campbell, Colin, Vitruvius Britannicus. 1715 bis 1725. — Kent, W., Architecture of Inigo Jones. 1727. — Leoni, Architecture of Palladio. Übersetzt von I. Ware. 1715. — Vardy, John, Some Designs of Inigo Jones. 1744. — Ware, Isaac, A Complete Body of Architecture. 1756; Designs of Inigo Jones. 1757. — Phillimore, Lucy, Sir Christopher Wren usw. 1881. — Wren, Christopher (jun.), Parentalia. 1750. — Mackmurdo, A. H., Wren's City Churches. Orpington 1883.



Abb. 187. Somerset House. (Sir William Chambers.)

KAPITEL IX

Die Nachfolger von Jones und Wren

Jones schuf eine neue Sprache in der Renaissancearchitektur, Wren verlieh ihr Biegsamkeit und die Anpassungsfähigkeit an die Bedürfnisse der Engländer. Doch war in einer Hinsicht Wren erfolgreicher als Jones. „Er gründete nicht nur eine Schule, sondern erlebte auch ihre Blüte. Obwohl er sich schon lange Jahre vor seinem Tode, 1723, von seiner Tätigkeit zurückgezogen hatte, sah er doch noch zahlreiche Baukünstler um sich im Besitz der Fähigkeit, seine Tradition aufzunehmen und weiterzuführen.“ (Loftie.) Solche waren: Edward Garman oder German, der Schöpfer der zweiten königlichen Börse (Royal Exchange), die im Jahre 1838 einem Brande zum Opfer fiel, und verschiedener anderer Bauwerke in der City; Kapitän Winde oder Wynne, wahrscheinlich ein Holländer, der Newcastle House in Lincoln's Inn Fields und das alte Buckingham House im St. James Park erbaute; Henry Bell, von King's Lynn, wo noch viele ausgezeichnete Arbeiten von ihm erhalten sind. Ferner Talman, der Erbauer von Chatsworth, Thoresby, das jetzt zerstört ist, und Swallowfield, jetzt besonders bekannt als einer von denen, der die letzten Jahre



Abb. 188.
St. Mary-le-Strand,
London. (Gibbs.)



Abb. 189. Horse Guards, Whitehall. (Kent.)

Sir Christopher Wrens trübte[1]. In etwas spätere Zeit gehören der Earl of Burlington, Hawksmoor, Gibbs, Archer, James, Vanbrugh, Kent, Colin Campbell, Vardy und der ältere der Bath Woods. Unter ihnen hat Vanbrugh ohne Zweifel für spätere Zeiten das meiste Interesse, denn er besaß zu seinen Lebzeiten eine gewisse Gabe, sich bekannt zu machen und hat die auch heute noch nicht verloren. Er war ein guter Redner und schrieb einige tüchtige Schauspiele, und war als Architekt ebenso kühn wie kraftvoll. Leider ist das Detail bei ihm, nicht unähnlich dem von Michelangelo, leicht etwas gewöhnlich, und viele seiner Bauwerke leiden unter Fenstern, die sogar häßlicher sind als die in dem Obergeschoß des Palazzo Farnese. Seine wichtigsten Arbeiten sind Schloß Blenheim (Abb. 201, 202), Castle Howard, Seaton Delaval (Abb. 200), Grimsthorpe,



Abb. 190. Holkham House, Norfolk. (Kent.)

[1] Talman, sagt Blomfield, scheint der echte Typus des Baubeamten gewesen zu sein. Seine Arbeiten sind technisch so geschickt, wie die fast aller bekannten englischen Architekten zur Zeit der Restauration und bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts; d. h. seine Entwürfe sind ziemlich korrekt, entsprechen dem anerkannten Kanon der klassischen Architektur und seine konstruktive Technik ist vernünftig, wenn auch keineswegs besonders gewandt. (Renaissance Architecture in England. Vol. II, p. 196.)

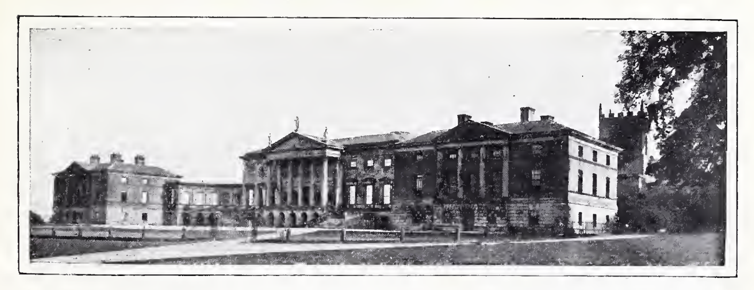


Abb. 191. Kedlestone Hall, Derbyshire. (Paine und R. Adam.)

und der unschöne Teil des Hospitals von Greenwich. Von all diesen ist Castle Howard die glücklichste Leistung, obwohl man den Entwurf selbst kaum sehr loben kann. Am besten ist noch das Untergeschoß der Gartenfront, das sehr vornehme Verhältnisse und feine Einzelheiten aufweist. Schloß Blenheim ist zwar sehr solid gebaut, aber wenig schön. Seinem Schöpfer fehlt jene undefinierbare Gabe, die beim Bau von Wohnhäusern besonders nötig ist, nämlich Geschmack. Die Akzente in dem Bau sind schlecht verteilt. Robuste Kraft herrscht, wo spielerische Anmut am Platze wäre, reiches Schmuckwerk, wo eine ernste Dekoration hingehört, Schlichtheit, wo alles zu einer prächtigeren Durchbildung einlädt. Die anderen obengenannten Künstler zeigten sich weniger kühn als Vanbrugh, besaßen aber zumeist besseren Geschmack. Lord Burlington schuf einige vorzügliche Entwürfe, die besten für sein eigenes Haus in Piccadilly, das jetzt unter die königliche Akademie und die Kinder von Battersea Park geteilt ist. Auf derselben Stufe steht der Entwurf für den großen Schlafsaal der Westminsterschule. Die besten Arbeiten von Kent, seinem intimen Freund und steten Gast, sind Holkham House (Abb. 190), dann die Horse Guards (Abb. 189) und das nicht vollendete Gebäude des Schatzamtes an der Südseite der Horse Guards Parade. Die Westfront der Horse Guards ist eine ganz

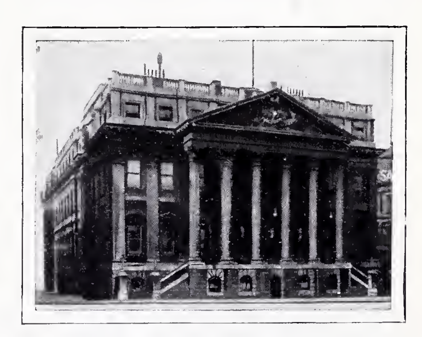


Abb. 192. Mansion House, London.
(George Dance, der Ältere.)



Abb. 193.
Customs House, Dublin. (Gandon.)

hervorragende Arbeit, die gegenüber Whitehall dagegen ist weniger glücklich, weil ihr Schöpfer auf jede künstlerische Vermittlung zwischen den einzelnen Bauteilen verzichtet hat. Jene Nuance zwischen der absoluten Verhüllung und der ungenierten Ausprägung des architektonischen Gerüstes hat Kent in Whitehall nicht getroffen, so glänzend sie ihm im St. James Park geglückt ist. Hawksmoor, der direkte Schüler von Wren, schuf zwei originelle Arbeiten in der Georgs-Kirche, Bloomsbury, und in St. Mary Woolnoth am Ende der Lombard Street, und eine ziemlich kuriose, aber nicht wirkungslose Arbeit in den Türmen von All Souls zu Oxford. Die besten und bekanntesten Schöpfungen von Gibbs sind zwei Kirchen in London, St. Mary-le-Strand (Abb. 188), St. Martin's-in-the-Fields und die Radcliffe-Bibliothek in Oxford (Abb. 196). Von allen Nachfolgern Wrens besaß Gibbs am meisten jene Kunst, sein Werk den gegebenen Verhältnissen anzupassen, in der Wren selbst so unvergleichlich war. Die Kirche von St. Mary-le-Strand, die gleichsam wie eine vornehme Dame im Volksgedränge ihre Kleider um sich zusammengerafft hat, besitzt jetzt nach Zerstörung der ursprünglichen Platzanlage nur noch einen Teil ihrer charakteristischen Schönheit. Aber selbst in der veränderten Umgebung steht ihr Entwurf hoch über den konventionellen Leistungen, die sonst in diesem Stile vorkommen. Die Radcliffe-Bibliothek ist ein ebenso geschmackvolles und feinsinniges Werk. An ihrem Platze und in ihrer Umgebung kann man sich schlechterdings kein anderes Bauwerk denken. Gibbs' Entwurf für das



Abb. 194.
St. Clement Danes, London.
(Wren und Gibbs.)

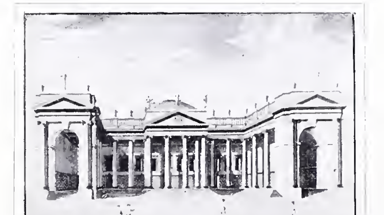


Abb. 195. Bank von Irland, Dublin.
(Castell.)

Senatsgebäude in Cambridge ist niemals ganz ausgeführt worden. Der heutige Bau ist nur ein Drittel des ursprünglich geplanten. Die Hauptwerke von Colin Campbell sind Mereworth in Kent, Houghton in Norfolk und Wanstead in Essex (jetzt zerstört). Von Archer besitzen wir Cliveden House und die St. Johns-Kirche, Westminster, „den umgekehrten Küchentisch“; von James die St. Georgs-Kirche, Hanover Square, und von Vardy die berühmte Parkfassade von Spencer House, St. James (Abb. 199). Von den beiden Dances, Vater und Sohn, stammt das Mansion House (Abb. 192) und das alte Gefängnis zu Newgate. Das letztere war eine wirklich hervorragende Arbeit und sein Verschwinden ist trotz seiner wenig sympathischen Bestimmung ein tatsächlicher Verlust für London.



Abb. 196. Radcliffe-Bibliothek, Oxford. (Gibbs.)



Abb. 197. Rathaus, Abingdon.

Wren und seine unmittelbaren Nachfolger hatten für ihre Zeit die englischen Bedürfnisse an Prachtbauten so vollkommen befriedigt, daß die Generation, die mit der Thronbesteigung der hannöverschen Könige auftrat, verhältnismäßig wenig zu tun bekam. Zwar wurden in den Jahren zwischen dem Tode der Königin Anna und dem Ende des 18. Jahrhunderts zahlreiche schöne Landhäuser und städtische Kirchen erbaut, doch kommt nur dem Neubau vom Somerset House (Abb. 187) die Bedeutung einer großen nationalen Leistung zu. Nur die Errichtung von Bath durch die beiden Woods, Vater und Sohn, macht von dieser Erscheinung eine Ausnahme. Ohne Werke von besonderen Vorzügen aufzuweisen, enthält die Stadt



Abb. 198. Kasino bei Dublin. (Sir William Chambers.)

doch eine ganze Reihe gut gruppierter und ansprechender Bauwerke. Am besten ist die Guildhall, von Baldwin, dem Nachfolger der Woods. Der verstorbene James Brydon hat dies Haus mit ausgezeichnetem Geschmack ausgebaut. Schließlich läßt sich vielleicht die Errichtung des Schlosses von Blenheim durch Sir John Vanbrugh ein nationales Unternehmen nennen; doch ist die Annahme, daß der Bau ein Geschenk der Nation an den großen Herzog gewesen sei, nicht so gut begründet, wie man wohl wünschen möchte.



Abb. 199. Spencer House, St. James, London. (Vardy.)

Der große Augenblick für die architektonische Entwicklung des Jahrhunderts kam mit der Neuerrichtung von Somerset House im Beginn seines letzten Viertels. Dies Werk von Chambers ist sehr beanstandet worden, besonders weil es die gegebenen Verhältnisse nicht genug ausnützt. Der Flügel zwischen dem großen Hof und dem Strand ist des höchsten Lobes würdig. Die lange Front am Fluß, so viele Vorzüge sie hat, könnte indes doch noch viel wirkungsvoller gegliedert sein, und unsere Anerkennung für den Architekten wäre dann weit weniger eingeschränkt. Die Terrasse vor dieser Front ist zu breit und beeinflußt die Höhenwirkung. Der Kontur des Daches ist nicht gut und die flache Kuppel verrät, wenn ihre Verhältnisse auch einwandfrei sind, deutlich das geringwertige Material. Eine ausgezeichnete und wenig bekannte Arbeit von Chambers ist das Kasino bei Dublin (Abb. 198), das er für den ersten Earl of Charlemont erbaute. In Dublin selbst stehen zahlreiche Bauten, die auf seine Anregung zurückgehen. So ist das



Abb. 200. Seaton Delaval. (Vanbrugh.)

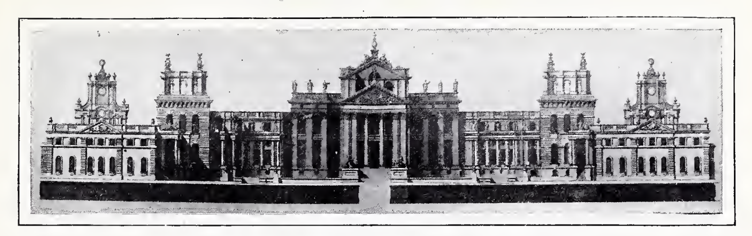


Abb. 201. Schloß Blenheim, Aufriß. (Vanbrugh.)

Zollhaus von seinem Schüler Gandon eine äußerst reizvolle Schöpfung. Die „Vier Höfe“, die ihre gegenwärtige Erscheinung Gandon verdanken, sind eine Arbeit von Ernst und Würde, und die Teile, die er dem Parlamentsgebäude, jetzt der Bank von Irland, anfügte, stehen auf derselben Höhe wie das Ganze. Der viereckige Haupthof von Trinity College ist von Mayer nach Entwürfen von Chambers ausgeführt worden.

Viele ausgezeichnete Bauwerke in Dublin und in Irland über-

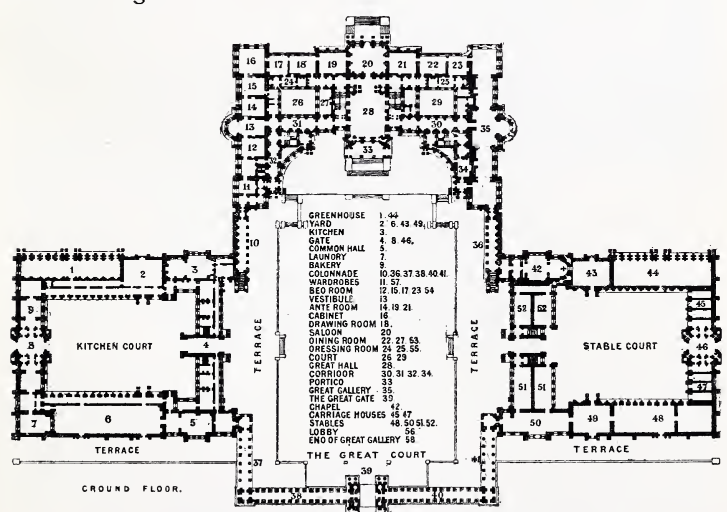


Abb. 202. Schloß Blenheim, Grundriß. (Vanbrugh.)
Maßstab etwa 230 Fuß = 1 Zoll.

haupt verdanken wir den Schülern der Brüder Adam, die eine letzte Periode schöpferischer Kraft in der englischen Renaissance-

architektur verkörpern, bevor die archäologische Architektur einsetzte. In London bauten die Adams, von denen Robert der führende Kopf war, das Adelphi-Theater, zwei Seiten des Fitzroy Square, einen großen Teil des Portland Place und zahlreiche tüchtige Einzelhäuser, wie das von Mrs. Montagu am Portman Square. Die Kunst dieses Brüderpaares ist von einem merkwürdigen Mangel an innerer Ruhe. Ihre ornamentalen Entwürfe litten an einem eigentümlichen Fehler: sie sahen in der Dekoration nämlich nur einen oberflächlichen Schmuck, etwa wie die goldenen Tressen auf der Uniform eines Wachtmeisters. Als Architekten andererseits besaßen sie oft eine überraschende Kühnheit, wenn sie z. B. einer leichtfertig angelegten Konstruktion einen monumentalen Stempel gleichsam aufzwangen, oder ein halbes Dutzend architektonischer Einzelteile mit irgend einer großzügigen Anlage maskierten, die in keiner Weise zu ihnen paßte. So kommt es, daß ihre befriedigendsten Leistungen monumentale Bauten sind, die wenig oder gar kein Schmuckwerk tragen. Viele von ihren besten Arbeiten sind in Edinburg, darunter vor allem der Charlotte Square, das Register House und das „College" (Abb. 203), ein Bau, dem in neuerer Zeit durch die Kuppel von Sir Rowand Anderson ein sehr glücklicher Abschluß gegeben worden ist. Im Süden sind die besten Beispiele ihrer Kunst: Kenwood, Luton House und das jetzt, wie ich glaube, abgebrochene alte Schloß von Bryanston Park, Dorset. Die meisten von diesen Bauten zeigen eine bedauerlich geringe Harmonie zwischen den schlichten Verhältnissen der Gesamtarchitektur und der komplizierten Kleinlichkeit der dekorativen Ausstattung. Das Schloß von Kedlestone Hall (Abb. 191), ist das Werk von drei verschiedenen Architekten. Unter ihnen muß J. Paine, dessen Bildnis von der Hand Reynolds' in Oxford hängt, jedenfalls in erster Linie genannt werden. Die Vollendung des Hauses gehört allerdings Robert Adam an. Dieser und sein Bruder waren mehr als bloße Baumeister, sie waren die Schöpfer einer Bewegung, die sich auf jedes Stück der häuslichen Einrichtung erstreckte, das nicht ausschließlich praktischen Zwecken diente. Es ist nicht zu viel behauptet, wenn



Abb. 203. Das „College", Edinburg.
(R. Adam und Sir Rowand Anderson.)

man sagt, daß ihr künstlerischer Geist in England von der Zeit um 1775 bis zum Beginn des langen Friedens 1815 die Kunst im Hause beherrscht.

Literatur zu Kapitel IX.

Alle in der Literatur zu Kapitel VIII angeführten Werke. Ausserdem noch folgende:

Adam, Robert and James, Works. 1778. — Adam, Robert, Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalato. 1764. — Adams, M. B., Old English Houses. 1888. — Aldrich, Henry, Elementa Architecturæ Civilis. 1789. — Belcher, J., and Macartney, M., Later Renaissance Architecture in England. 1897. — Birch, G. H., London Churches of the Seventeenth and Eigtheenth Centuries. 1896. — Bulmer, G., Architectural Studies in Yorkshire. 1887. — Chambers, Sir William, R.A., Treatise on the Decorative Part of Civil Architecture. 1791. — Evelyn, John, The Whole Body of Ancient and Modern Architecture. 1680. (Übersetzt von Fréart, Roland.) — Gibbs, James, Bibliotheca Radcliviana. 1747; A Book of Achitecture. 1728. — Gotch, J. A., Buildings erected by Sir Thomas Gresham. 1883. — Gwilt, Joseph, Encyclopædia of Architecture (W. Papworth's Edition, 1876). — Mulvaney, Thomas, Life of J. Gandon. 1846.



Abb. 204. Kirkby Hall, Northants.



Abb. 205. Parlamentsgebäude. (Sir Charles Barry.)

KAPITEL X

Der Klassizismus und die Neugotik

Die Welle klassizistischer Neigungen, die am Ende des 18. Jahrhunderts über das europäische Festland hereinbrach, vernichtete in ihrem Rückstrom die englische Baukunst. Die Erben der Tradition von Jones und Wren starben aus, und ihnen folgten Gelehrte und Archäologen. England ist vielleicht die Geburtsstätte dieses Umschwungs, und zwar durch die Ausgrabungen von James Stuart und Nicholas Revett und durch die Publikation ihres Werkes über die Altertümer Athens im Jahre 1762. Stuart baute ein Haus am St. James Square, das vielleicht das erste praktische Ergebnis dieser Bewegung darstellt. Doch ohne den Anstoß, der von der französischen Revolution und ihrer Leidenschaft für alles Klassische ausging, wären die alten Entwürfe und die traditionellen Baugedanken niemals so vollkommen ins Dunkel versunken, wie es in Wirklichkeit geschah.



Abb. 206. St. George's Hall, Liverpool. (Elmes.)

Und diese Erscheinung war wirklich in vieler Beziehung verhängnisvoll. Sie brachte einen Stil auf, der den Sitten der englischen Nation und dem Klima ihres Landes in keiner Weise entsprach. Sie schuf eine gefährliche Neigung zu Neuerweckungen; sie entthronte den künstlerischen Geschmack und stellte den

Archäologen an den Platz des Künstlers; und schließlich ruinierte sie das Bauen selbst, denn Kopisten neigen immer dazu, minderwertiges Material zu gebrauchen[1]. Der letztere Umstand freilich ist schließlich zum Segen gewesen, denn die Verwendung von Ziegel und Putz an so vielen klassizistischen Bauwerken zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat uns die Aufgabe erleichtert, diese Bauwerke zu beseitigen und durch etwas Besseres zu ersetzen.



Abb. 207. Große Halle, Penrhyn Castle. (Hopper.)

Während des ganzen langen Zeitraumes zwischen der Erbauung von Somerset House und der Rückkehr zu der Tradition Jones-Wren, die das Ende des 19. Jahrhunderts kennzeichnete, befand sich die englische Baukunst in einem unnatürlichen und unwahrhaftigen Zustand. Als Baumeister traten Leute auf, die zu gleicher Zeit die künstlerischen Verhältnisse an sich und die Art des Stiles zu beachten hatten. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts bauten sie die besten Kirchen, Häuser und Bahnhöfe in voller Abhängigkeit von den Regeln des dorischen oder jonischen Stiles. In der zweiten Hälfte standen sie



Abb. 208. St. Georgs-Kirche, Doncaster (Sir G. G. Scott.)



Abb. 209. Rathaus zu Manchester. (Waterhouse.)

[1] Man beabsichtigte in der Hochflut der klassischen Renaissance ernstlich, die Gotik Oxfords durch Säulen, Giebel und Pilaster aus Stuck in den klassischen Stil zu verwandeln.

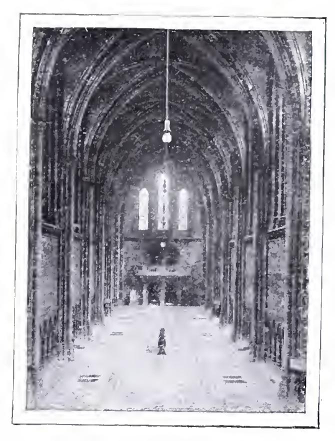


Abb. 210. Haupthalle in den Law Courts, London. (Street.)

unter dem Bann der Vorbilder, welche die Kirchenbaumeister des 13., 14. und 15. Jahrhunderts aufgestellt hatten, Vorbilder, die dann durch andere aus verschiedenen architektonischen Zentren des kontinentalen Europa verändert und erweitert wurden. Schließlich aber leisteten sie unter der Herrschaft dieser letzteren Vorbilder dennoch besseres als unter der jener Regeln. Die hervorragenderen Schöpfungen dieses Wiederauflebens der Gotik gehören vielleicht zum besten, was ein rein antiquarisches Empfinden jemals auf dem Gebiete der Kunst erreicht hat, und ragen weit über die glücklichsten Erscheinungen des Pseudoklassizismus heraus. Ihre Qualitäten sind derart, daß man sie oft für allzu echt hält, und sie könnten z. B. den gebildeten Neuseeländer einer nicht allzu fernen Zukunft verleiten, sie geradezu für echte Überreste der gotischen Zeit anzusehen.

Es wäre töricht, wollte man alle diese künstlich wieder zum Leben gebrachten Teile einer toten Welt für Zweige von dem lebendigen Stamm der britischen Kunst ansehen. Sie bedeuten schließlich doch nicht mehr als eine Art Abschweifung vom Weg seiner eigentlichen Entwicklung und Hindernisse für sein Wachstum. Die ganze Periode ihres Auftretens ist von einem hervorragenden Kenner als ein Chaos gekennzeichnet worden. Notwendig ist für uns nur, auf ihr Vorhandensein hinzuweisen, einige der wirklichen Künstler zu erwähnen, die trotz dieser Verhältnisse ehrlich bestrebt waren, ihr Talent durchzusetzen, und einige der besten Arbeiten zu nennen, die sie geschaffen haben.



Abb. 211. Kapelle von Exeter College, Oxford. (Sir G. G. Scott.)

Zu den bemerkenswerten Bauwerken des Klassizismus gehört die Kirche von St. Pancras, die eine gute Nachahmung eines griechischen Tempels darstellen könnte, wäre

nicht der spitze Turm vorhanden. Ferner die Bank von England, das Britische Museum, die Vorhalle des Euston-Bahnhofes, der Athenäum Club, die Eingangstore bei Hyde Park Corner, das Fitzwilliam Museum in Cambridge, verschiedene öffentliche Gebäude in Edinburg und Glasgow, und St. George's Hall in Liverpool (Abb. 206). Der letztere Bau, das Werk eines jungen Architekten namens Elmes, zeigt vielleicht die glücklichste Anwendung des klassischen Stiles auf moderne Zwecke, die in Europa zu finden ist. Stünde er

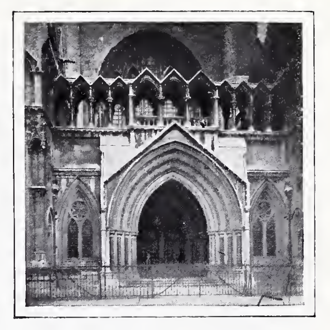


Abb. 212. Law Courts, Portal am Strand. (Street.)

zufällig unter einem sonnigen Himmel und in einer rauchfreien Stadt, wäre er heute sicherlich weltberühmt. Aber die griechische Baukunst braucht eine ewig strahlende Sonne, um ihren wahren Geist zu zeigen. Dem Klassizismus folgte eine Wiederaufnahme der italienischen Renaissance, die sich von der Bewegung, die Inigo Jones ins Leben rief, dadurch unterschied, daß sie mehr eine wörtliche Übersetzung

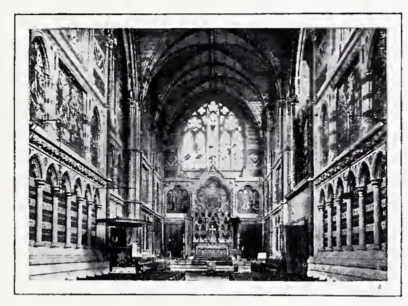


Abb. 213. Kapelle von Keble College, Oxford. (Butterfield.)

als eine freie Übertragung in die englische Sprache war. Ihr Streben ging dahin, in den Straßen Londons eine Reihe von Bauwerken zu errichten, die in denen von Rom oder Florenz oder sogar an den Kanälen Venedigs ganz zu Hause gewesen wären. Beispiele hierfür bilden Arbeiten von Sir Charles Barry (Bridgewater House, Reform Club, Traveller's Club, Rathaus zu Halifax, 10 Kensington Palace Gardens), C. R. Cockerell (University Galleries, Oxford; Sun Fire Office, Thread-

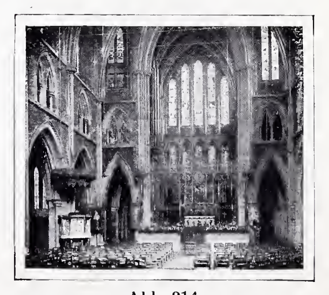


Abb. 214.
St. John's the Evangelist's-Kirche, Red Lion Square. (Pearson.)



Abb. 215. Entwurf für den Turm, Christ Church, Oxford. (Bodley.)

needle Street); Sir James Pennethorne, die beiden Smirkes u. a.

Der eigentliche Vater der gotischen Renaissance in England war ohne Zweifel Horace Walpole. Seine wichtigste Arbeit, Strawberry Hill, eine Art architektonische Nippsache, entstand in den Jahren 1760—1770. Sein Vorgänger war hier natürlich in gewissem Sinne Wren selbst, dessen Pseudogotik freilich durch alles eher angeregt worden war als durch den Wunsch, eine erloschene Kunstform wieder zum Leben zu erwecken. Strawberry Hill schuf eine Mode, die allmählich zu einer ernsthaften künstlerischen Bewegung heranwuchs. Das Land wurde mit Kirchen und Wohnhäusern bedeckt, die man mit einem sog. gotischen Akzent — Spitzbogenfenstern, Türmen, Fialen, gotischen Zinnen — ausstattete. Allmählich hatten dann die jungen Leute auch etwas gelernt, und als die Bewegung gerade ein Jahrhundert alt war, waren sie ihres Handwerkes sicher und schließlich bereit, eine Lanze mit den echten alten Gotikern zu brechen.

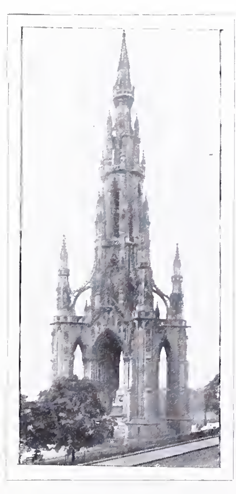


Abb. 216. Scott-Denkmal, Edinburg. (Kemp.)

Während dieser Lehrzeit waren eine Anzahl Werke geschaffen worden, die man nicht ganz übersehen darf. Die St. Luke-Kirche in Chelsea entstand und wurde damals für eine wundervolle Studie im Perpendikulärstil gehalten. Das Schloß Windsor wurde umgestaltet, d. h. von Sir Jeffrey Wyatville beinahe neu errichtet, der sich übrigens im allgemeinen mit der schwierigen Aufgabe besser abfand, als man erwartete. Der alte Palast von Westminster war niedergebrannt, und ein prachtvoller Neubau erhob sich an seiner Stelle. Dank der organisatorischen Fähigkeiten von Barry, der archäologischen Kenntnisse von Pugin und des künstlerischen Geschmacks beider zeitigte dies letzte Unternehmen die grandioseste Schöpfung, die je unter ähn-

lichen Verhältnissen entstand. Sieht man auf das Parlamentsgebäude mit dem Auge eines archäologischen Puristen, so scheint es wenigstens ein halbes Jahrhundert zu früh geschaffen zu sein. Es ist ohne die eigentliche gotische Freiheit und Vielgestaltigkeit. Aber es ist ungewöhnlich gut gruppiert, es ist von monumentaler Wirkung und seine Details — selbst so großartige Details wie die beiden Türme — sind von höchstem künstlerischem Reize. Vielleicht der einzige wirkliche Fehler, den Barry, von seinem eigenen Standpunkte aus, bei dem Werke machte, war, daß er die mittlere Masse der Fassade nach dem Fluß zu nicht bis an den Rand der Terrasse führte und mit dem Wasser durch eine vornehme Freitreppe verband. Ein Palast, der an einem Flußufer steht und von ihm durch eine Mauer getrennt ist, gleicht doch etwas einem Badenden, der sich nicht die Füße naß machen will! (Abb. 205.)



Abb. 217.
Kathedrale von Westminster, Portal. (Bentley.)

Zur Zeit der Vollendung des Parlamentsgebäudes war die gotische Renaissance so weit vorgeschritten, daß der Stil dieses Baues bei den jüngeren gotischen Architekten schon völlig in Verruf gekommen war. Diese hatten nämlich das gesamte Gebiet der Gotik durchgenommen und entschieden, daß die wirkliche Stilreinheit allein in den Bauten des 14. Jahrhunderts zu finden sei. Eine Zeitlang beherrschte dieser Grundsatz die ganze Lage, obwohl eine Anzahl von Praktikern fremden Göttern huldigte, d. h. der Gotik Deutschlands, Venedigs und Spaniens nachging. Lassen wir Pugin, ihren Vorkämpfer, beiseite,



Abb. 218. Holy Trinity-Kirche, Chelsea. (Sedding.)



Abb. 219.
Kathedrale von Westminster Schiff. (Bentley.)

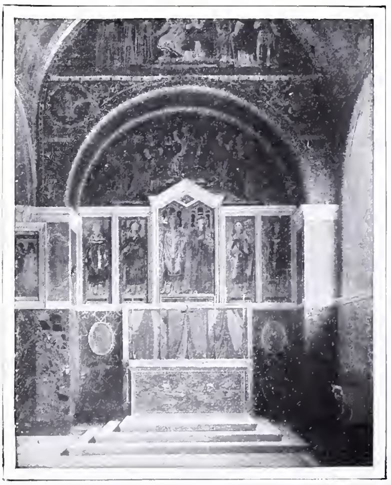


Abb. 220. Kathedrale von Westminster, Brampton-Kapelle.

so waren die Männer, die zur Zeit der Vollendung des Viktoria-Turmes (1860–1861) zuerst Aufsehen erregten, diejenigen, mit deren Namen die wirklich glückliche Nachahmung der Gotik in England stets verknüpft bleiben wird. Raphael Brandon, der Architekt der Irvingitenkirche am Gordon Square; G. E. Street, ein Künstler von geradezu dämonischer Tatkraft, der die Law Courts (Abb. 210 und 212), die Erweiterungsbauten der Kathedrale zu Bristol und den gotischen Entwurf für eine National-Galerie schuf. Ferner Butterfield, der Schöpfer von All Saints, Margaret Street und von Keble College, Oxford (Abb. 213); Pearson, der Baumeister der Kathedrale von Truro, der St. John's the Evangelist's-Kirche am Red Lion Square (Abb. 214) und der nördlichen Vorhalle von Westminster; Burges, dessen wichtigste Bauten die Kathedrale von St. Finn Bar in Cork und Cardiff Castle sind. Der tätigste von ihnen allen war Sir G. Scott, der im Innern der Kapelle von Exeter College (Abb. 211), in der Kirche von Doncaster (Abb. 208), in der St. Michael-Kirche zu Hamburg und in der St. Mary-Kathedrale zu Edinburg auf der Höhe seines Könnens ist. Brooks ist durch die Kirche von St. Columba, N. London, gut vertreten; Bodley, der Schöpfer der Kirche

von Eccleston, dessen schöner Entwurf für den Glockenturm von Christ Church in Oxford (Abb. 215) noch nicht vollständig ausgeführt ist, ist der liebenswürdigste und innerlichste von ihnen allen. Schließlich gehören Goldie, der Schöpfer von St. Vincent, Cork, Sir Arthur Blomfield, der das vorhandene Schiff von St. Saviour, Southwark, und viele Kirchen erbaute, und zahlreiche andere hierher.



Abb. 221.
Ryland-Bibliothek, Manchester.
(Basil Champneys.)

Außer diesen Baukünstlern waren noch eine Reihe anderer Architekten tätig, die in einer freieren und willkürlicheren Art gotische Formen verwendeten, freilich im allgemeinen ohne besonderen Erfolg. Am stärksten tritt unter ihnen Alfred Waterhouse hervor, der durch Tatkraft und geschäftliche Gewandtheit einen Namen erlangte, zu dem ihn seine rein künstlerischen Fähigkeiten kaum berechtigen. Oxford, Edinburg, Manchester (Abb. 209) und London haben unter seiner Tätigkeit schwer zu leiden gehabt.

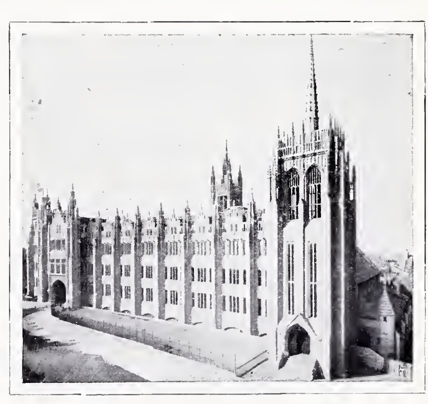


Abb. 222. Marischal College, Aberdeen.
(Marshall Mackenzie.)

Die letzte Phase dieser gotischen Renaissance ist ein Echo des Tudorstiles. In ihm findet sich ja die Verwendung gotischer Details in einer gewaltsamen und willkürlichen Art und nur zu oft mit völliger Beiseitesetzung des Geschmackes und jener logischen Gliederung, bei der eine Form das natürliche Ergebnis der anderen bildet. Es gibt z. B. kaum etwas häßlicheres als das Maßwerk der Fenster, kaum etwas widersinnigeres als die Füllung der Zwickel bei den Bögen des Hauptschiffes in Seddings vielbewunderter Holy Trinity-Kirche zu Chelsea (Abb. 218).

Ähnliche Eigenmächtigkeiten kommen in dem Marischal College, Aberdeen (Abb. 222), von Mackenzie vor, doch waltet hier wenigstens über dem Ganzen eine gewisse schönheitliche Harmonie. Das letztere gilt auch von dem Innern der Ryland-Bibliothek in Manchester (Abb. 221) von Basil Champneys, und von dem Äußeren der schottischen National-Porträt-Galerie von Sir Rowand Anderson.

Die Entwicklungslinie der gotischen Renaissance ist sehr seltsam. Sie begann mit dem Perpendikulärstil, sank, oder stieg, langsam zu den frühesten Formen der Frühgotik, und ging dann ebenso langsam zurück, bis sie jetzt bei der Mischung von Perpendikulärstil und Renaissance angelangt ist, die schon einmal den Untergang der Gotik herbeigeführt hat. Derjenige moderne Architekt, der mit diesem freien, man möchte beinahe sagen unverantwortlichen Gebrauch des Mischstiles aus der Zeit von Elisabeth und Jakob I. im allgemeinen wohl am meisten Erfolg gehabt hat, ist T. G. Jackson, ein Künstler von einer geradezu wunderbar anpassungsfähigen Begabung. Seine Arbeiten in Oxford und sonst bezeichnen eine ungewöhnlich glückliche Fortführung lokaler Traditionen.



Abb. 223.
Glasgower Versicherungsgebäude, Euston Square. (Beresford Pite.)

Der Klassizismus ist ebenso wie die Gotik heute noch in einer gewissen Zahl von Bauten lebendig, wo seine Formen mit so viel Feinheit verwendet sind, wie ihre Genesis erlaubt, und mit einer Schmiegsamkeit, die vollkommen neu ist. Eine seiner besten Leistungen ist der Neubau der Glasgower Versicherungsgesellschaft am Euston Square (Abb. 223), von Professor Beresford Pite. Hier zeigt sich ein klassischer Ernst, der durch gewisse freiere Erfindungen, die höchst geschickt auf den ursprünglichen Stil aufgepfropft sind, liebenswürdiger gemacht ist.

Literatur zu Kapitel X.

Barry, Rev. A., Life and Works of Sir Charles Barry. London 1867. — Hittorf, Notice historique et biographique sur la vie et les œuvres de Sir Charles Barry. Paris 1860. — Pugin, E. W., Who was the Art Architect of the Houses of Parliament? London 1867. — Barry, Rev. A., The Architect of the New Palace of Westminster. London 1868. — Pugin, A. W. N., An Apology for the Revival of Gothic Architecture in England. London 1843; State of Ecclesiastical Architecture in England. London 1843; The True Principles of Pointed, or Christian, Architecture. London 1841. — Ferrey, Recollections of A. W. Pugin. — Waterhouse, Paul, Life and Works of Augustus Welby Northmore Pugin, in der Architectural Review für 1897. — Der Ecclesiologist für 1852. — Scott, Sir G. G., Personal and Professional Recollections. London 1879. — Street, A. E., Memoir of G. E. Street. London 1888. — Eastlake, C., The History of the Gothic Revival. London 1872. — Cooper and Wilson, The Works of John Sedding, in der Architectural Review für 1897. — Newberry, J. E., The Works of J. L. Pearson, R. A., in der Architectural Review für 1896. — Sédille, P., Architecture moderne en Angleterre. — The Architectural Review, verschiedentlich in den Bänden I—XVIII.



Abb. 224. Rathaus zu Belfast. (Sir E. Brumwell Thomas.)

KAPITEL XI

Die moderne Renaissance

Die Hochrenaissance herrschte, alles in allem genommen, ungefähr eine Generation lang. Sie wurde dann durch den sogen. Queen Anne-Stil abgelöst, der aus verschiedenen stilistischen Zügen der Werke von Jones und Wren, ihren Nachfolgern, sowie belgischen und holländischen Architekten zusammengesetzt ist. Der erste Bau in dieser neuen Stilart, der Aufmerksamkeit erregte, war New Zealand Chambers in Leadenhall Street (Abb. 225). Es war eine Arbeit von Richard Norman Shaw, einem hochbedeutenden Architekten, der seitdem als ein Hauptführer der Bewegung gilt. Seine nächste bedeutende Arbeit in London war das Versicherungsgebäude an der Ecke von St. James und Pall Mall, in dem sich der flämische Einfluß auffallend zeigt.

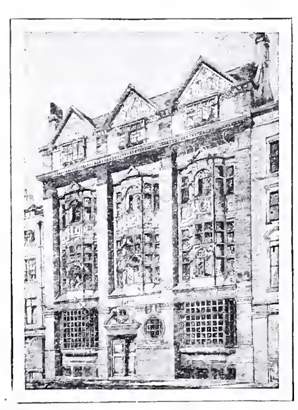


Abb. 225. New Zealand Chambers, Leadenhall Street. (Norman Shaw.)

Viel später erst folgte dann der Bau, den man ziemlich schwerfällig New Scotland Yard nennt, eine Art robuste Übung in einem mehr englischen Dialekt. Diesem wieder folgten nach verschiedenen Jahren die Entwürfe für den Wiederaufbau ganzer Stadtteile Londons, deren wichtigste Ergebnisse das Gaiety-Theater (Abb. 230) und das Piccadilly-Hotel (Abb. 226) sind. Außerdem entwickelte Shaw eine lebhafte Tätigkeit auf dem

Lande und schuf dort eine große Anzahl von Landhäusern, in denen Anregungen aus französischen Schlössern, belgischen Rathäusern und englischen Renaissancebauten mit großer Geschicklichkeit, Kraft und Originalität benützt sind. Die Linie in der Entwicklung seiner Kunst führte von einem ihm eigenen malerischen Eklektizismus zu einer Formsprache, die mehr mit dem Geist von Inigo Jones harmoniert.



Abb. 226. Das Piccadilly-Hotel, London. (Norman Shaw.)

Auf dieser Linie hat er dann die englische Baukunst in ihrer Gesamtheit vorwärts gewiesen. Denn schließlich sind unsere besten Architekten, die zum großen Teil seine Schüler sind, zu der Ansicht gelangt, daß die Rückkehr zu dem von Jones und Wren gezeigten Wege ihr eigentliches Ziel sein muß, und daß diejenige Form des Palladianismus weiter zu entwickeln ist, wie sie sich in den Schöpfungen dieser beiden Männer äußert. Während der letzten zehn oder fünfzehn Jahre sind sowohl in London wie in der Provinz viele hervorragende Bauwerke in einem Stile errichtet worden, den man den legitimen Sprößling der zwei großen Meister nennen kann. Innerhalb der diesem Buch gesteckten Grenzen läßt sich nicht einmal ein bloßes Verzeichnis von ihnen allen aufstellen; ich muß mich damit begnügen, einige der besten von ihnen zu nennen. Belcher, ein Talent von besonderer Schmiegsamkeit, schuf das Institute of Chartered Accountants (Abb. 231) und das Electra House (Abb. 233). Ebenso eine Anzahl Bauten, in denen eine Art neuer Stil,



Abb. 227. Kinmel Park. (Nesfield.)



Abb. 228. Das New College of Science, South Kensington. (Sir Aston Webb.)



Abb. 229. Das Waldorf-Hotel, London. (Marshall Mackenzie.)

anscheinend von einer leichten Vorliebe für die neue Kunst in Deutschland diktiert, sich ankündigt. Die neuesten Schöpfungen unter ihnen sind Mappins Laden in der Oxford Street, das Gebäude der medizinischen Gesellschaft am Strand und das Geschäftshaus an der Nordwestecke der St. James Street, das damit die letzte Ecke dieser berühmten Straße den Versicherungsgesellschaften ausliefert. Die wichtigsten Einwände gegen diese Werke gründen sich auf die praktischen Grenzen, die dem menschlichen Denken gesteckt sind. Wäre ein Architekt imstande, einen vollständigen Stil zu erfinden, von den ersten prinzipiellen Anfängen bis zu der letzten dekorativen Einzelheit, so dürfte er alles völlig nach seinem Geschmack gestalten. Doch bis zum heutigen Tage ist kein derartiger Künstler auf Erden erschienen. Selbst der kühnste Neuerer muß Teile einer alten Formsprache heranziehen, sie ihrer besonderen Bestimmung entfremden und dann gewöhnlich sein eigenes „sic volo" für eine verständlichen Verbindung zwischen Form und Zweck entscheiden lassen. Hier und da zeigen sich in den Straßen von London Spuren, daß dieser letztere Stil Schule gemacht hat. Die mehr traditionelle Form herrscht in dem Kriminalgebäude von Mountford, in dem Waldorf-Hotel (Abb. 229) von Mackenzie und in zahlreichen Bauten sonst, die Londons Straßen so schnell ein anderes Gepräge verliehen haben.



Abb. 230. Das Gaiety-Theater, London. (Norman Shaw.)

Zu den wichtigsten Schöpfungen dieser Zeit gehört eine Gruppe von Werken, die mit jener Hochflut öffentlicher Bautätigkeit zusammenhängt, für die

wir vielleicht späterhin der Regierung in den Jahren 1895—1906 besonders dankbar sein werden. William Young wurde durch die Arbeiten bekannt, die er in Gosford, Midlothian, in Culford, Suffolk, und in Glasgow schuf. Sein Rathaus in Glasgow (Abb. 232) ist nicht ganz einwandfrei, vor allem, weil die Hauptfront schlecht mit den Seiten zusammengeht. Alles in allem genommen ist es aber innen und außen ein großartiger Bau ohne jede Spur von Banalität oder Überladung. Als man sich entschied, die traurige Bude in Pall Mall, die so lange als Kriegsministerium gedient hatte, abzubrechen und an ihrer Stelle einen Palast in Whitehall zu errichten, überraschte die Erteilung des Auftrags an einen bewährten Architekten nicht. Das Admiralitätsgebäude war das Ergebnis eines Wettbewerbs gewesen. Er hatte London mit einem sehr guten Geschäftshaus beschenkt, dafür aber mit einem häßlichen Bauwerk belastet. So wurde dem Architekten Young der Bau des Kriegsministeriums übertragen und J. C. Brydon, gleichfalls ein Schotte, wurde mit der Gruppe von Staatsgebäuden für das Handelsministerium, für die Provinzialregierung usw. an der Ecke der Parliament Street und des Parliament Square beauftragt. Das Kriegsministerium von Young (Abb. 234) leidet an einem gewissen Mangel innerer Übereinstimmung zwischen Form und Zweck, als Ganzes aber besitzt es Stattlichkeit und Würde und ist frei von jenem Schematismus, der so Vieles in der Londoner Architektur schädigt. Brydons Werk schlägt eine andere Note an. Obwohl in seiner Gesamtanlage ziemlich konventionell,



Abb. 231. Institute of Chartered Accountants, London. (Belcher.)



Abb. 232. Rathaus zu Glasgow. (Young.)



Abb. 233. Electra House, London. (Belcher.)

erringt es durch die Schönheit seiner Einzelformen und die glückliche Art ihrer Verteilung unsere Achtung. Der runde Hof ist vielleicht von Inigo Jones angeregt worden; jedoch steht er weit unter dem Niveau der entsprechenden Schöpfung dieses großen Meisters in Whitehall. Ein dritter großer Bau, der zur selben Zeit wie diese zwei in Angriff genommen wurde, ist das neue College of Science in South Kensington. Hier schuf Sir Aston Webb, der sich allmählich dem verderblichen Einfluß von Waterhouse entzog, ein Bauwerk, in dem sich nur eine schwache, aber verständig durchgeführte Anlehnung an den Renaissancestil äußert (Abb. 228). Einen weiteren Schritt in dieser Richtung bedeutet sein Entwurf für den talentvollen Bau, der jetzt am Ende der Mall errichtet worden und für den ersten Lord und den ersten Naval Lord der Admiralität bestimmt ist, jenen Bau, der das Abweichen der Achse in der Straße von dem Standbild der Königin Viktoria nach dem Karls des Märtyrers verdecken soll. Die Privatgebäude, die zur selben Zeit wie alle diese öffentlichen Bauten errichtet wurden, zeichnen sich zum großen Teil durch die traditionsgetreue Verwendung des englischen Renaissancestiles aus. Stilexperimente in Anlehnung an Verhältnisse, die von den unsrigen verschieden sind, kommen weit seltener vor als früher, und die Gotik ist in Wirklichkeit aus dem Profanbau vollkommen verschwunden. Unter den hervorragenderen Schöpfungen,



Abb. 234. Kriegsministerium, London. (Young.)

die seit dem Beginn der neuen Bewegung entstanden, nennen wir das Klubhaus an der Ecke von Suffolk Street und Pall Mall, von Blomfield (Abb. 237), die Bauten von F. E. Williams in Regent Street und St. James Street, das große rot und weiße Warenhaus von Atkinson in Oxford Street, und Keens Baptist Church House in Holborn. Zahlreiche Bauten sind in den letzten Jahrzehnten in London, Edinburg, Glasgow und anderen Städten entstanden, die gute Schule, Geschick und Verstand verraten. Beispiele von ihnen enthalten die Illustrationen dieses Kapitels. In den nächsten Jahren wird London in der County Hall, die an der Südseite des Flusses nach den Entwürfen von Ralph Knott erbaut wird, ein neues, wertvolles Monumentalgebäude erhalten. Sie wird etwas von jener echten Originalität im Entwurf haben, wie sie dem prächtigen Rathausneubau in Belfast (Abb. 224), einem Werke von Sir E. B. Thomas, besonders mangelt. Hier scheint die Abhängigkeit von Wren doch um einen Grad zu weit getrieben. Indeß läßt sich nicht leugnen, daß Thomas' Rathaus für Belfast ungefähr so viel bedeutet wie die St. Pauls-Kirche für London.

Während diese und viele andere Künstler bei der Erneuerung der englischen Tradition tätig waren, wurde eine Menge verfehlter Kraft auf Bauten von kaum nennenswertem Wert verschwendet,



Abb. 235.
United Kingdom Provident Institution, London. (H. T. Hare.)



Abb. 236. Geschäftshaus, Wigmore Street. (Wallace und Gibson.)



Abb. 237.
United University Club, London. (Reg. Blomfield.)



Abb. 238. Portal, Newgate Street.

wie das Imperial Institute, das neue Viktoria und Albert-Museum und die neue Kathedrale von Westminster. Die letzteren beiden stellen dem Talent ihrer Schöpfer ein ganz gutes Zeugnis aus, aber sie leiden an denselben grundlegenden Fehlern. Denn eine eigentliche Übereinstimmung zwischen ihrem Zweck und ihrer gesamten Ausdehnung einerseits und dem Stil und dem Wesen ihrer äußeren Architektur andrerseits existiert nicht. Ein Museum, das aus einigen ungeheuren Hallen besteht, hat nichts mit Kuppeln, Minarets und Pagoden auf seinem Dache zu tun. Derartige Anlagen lassen über ihre Zweckbestimmung im unklaren und stören sogar die gute Lichtzuführung, wie sie eine der ersten Erfordernisse bei Ausstellungsräumen ist. Ebensowenig sollte eine Kirche, die aus einer einzigen imponierenden Halle besteht, äußerlich mit einer Unmenge kleiner Anbauten bepackt sein, die ebenso unorganisch im Grundriß wie kleinlich in den Einzelformen sind. Der ungewöhnliche Geschmack, der sich in den Einzelformen Bentleys zeigt, rechtfertigt noch lange nicht die Errichtung einer byzantinisch-italienischen Kathedrale fast in dem Schatten von Westminster (Abb. 217, 219, 220).

Abb. 239. Versicherungsanstalt, Edinburg. (J. M. Dick-Peddie.)



Abb. 240. Portal. (Lanchester und Richards.)

Vielleicht die wichtigste, ohne Zweifel aber die glücklichste Bewegung in der letzten Phase der englischen Architektur wird durch die zahllosen großen und kleinen Landhäuser illustriert, die im letzten Viertel des Jahrhunderts entstanden sind. Gute Grundrisse sind immer ein besonderer Vorzug der englischen

Hausbaukunst viele Jahrhunderte lang gewesen, und diesem Vorzug gesellt sich jetzt der einer verständigen und charakteristischen Formensprache. Die am meisten herangezogenen Stile sind eine gewisse spielerische Abart des englischen Palladianismus und eine Abwandlung aus dem späteren Tudorstil, der jenem unmittelbar vorausging. Als Beispiele für diese beiden Stilarten nennen wir das neue Haus in Bryanston Park, das von Norman Shaw für Lord Portman errichtet worden ist, und das Haus in Kensington Palace Gardens, das Philip Webb für Lord Carlisle erbaut hat.

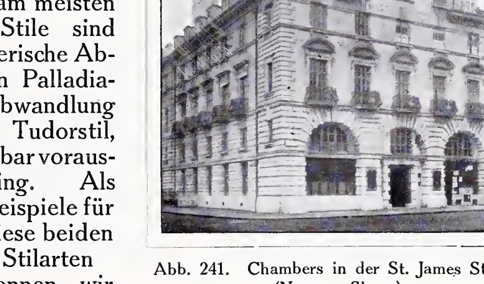


Abb. 241. Chambers in der St. James Street. (Norman Shaw.)



Abb. 242. Geschäftshaus, Edinburg.

Eine Bewegung, die nach außen weniger hervorgetreten ist, aber doch nicht ganz mit Stillschweigen übergangen werden kann, ist die, welche mit der Errichtung kleinerer Häuser, Kirchen und öffentlicher Gebäude in Dörfern und Provinzialstädten zusammenhängt. Eine Generation früher hatte man derartigen Bauten so wenig wie möglich Aufmerksamkeit geschenkt und sie ungefähr nach demselben Prinzip wie ein Vierpfundbrot behandelt. Hier ist nun ein mächtiger Umschwung eingetreten — im ganzen Land werden heute diese beschei-

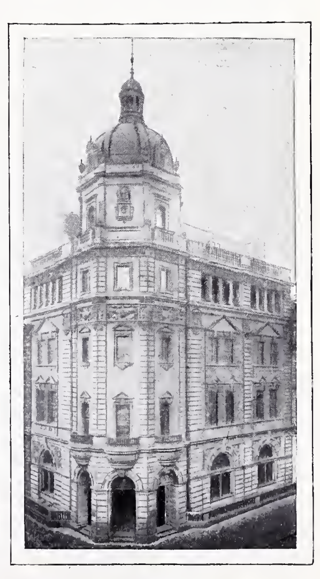


Abb. 243. Handelsbank von Schottland, Glasgow (Sidney Mitchel.)

denen Bauten in einem mehr künstlerischen Geiste ausgeführt. Oft sogar verfallen ihre Schöpfer in einen ziemlich entschuldbaren Fehler und versuchen, eine derartige Dorfkirche mit mehr Architektur zu belasten als sie eigentlich verträgt. Die alte Gleichgültigkeit gegenüber diesen Bauten ist aber endgültig vorbei oder wenigstens im Schwinden und Hunderte von Beispielen für die geschickte Lösung auch bescheidenerer Aufgaben ließen sich anführen. In dieser Beziehung gehört Schottland der Ruhm der Priorität. Vielleicht als ein Resultat des Pachtsystems, das dem Pächter so viel mehr Vorteile verschafft als das der einfachen Miete, zeigen sich Spuren verständiger Architektur und gewissenhafter technischer Ausführung hier weit früher als in England. Die schottischen Baumeister sind weit weniger Eklektiker als die englischen; sie besitzen eine beinahe französische Achtung vor der Überlieferung und so gestaltet sich das Bild der Baukunst auf dem Land weit einheitlicher im Norden als im Süden des Tweed.

Literatur zu Kapitel XI.

Für Weiteres über die in diesem Kapitel behandelte Kunstepoche kann nur auf Zeitschriften verwiesen werden: The Architectural Review, The Builder, The Architect, P. Sédille, Architecture moderne en Angleterre.



Abb. 244. Kamin.
(Norman Shaw.)

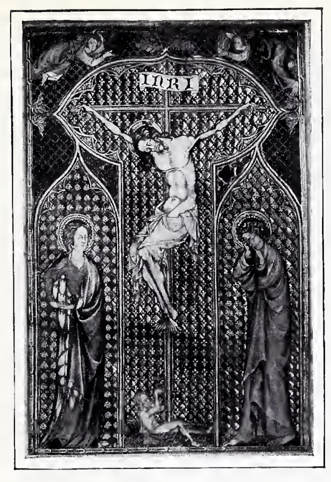


Abb. 245.
Psalter, Cotton Ms. Nero C. XIV.
(Britisches Museum.)



Abb. 246.
Arundel Manuskript Nr. 83, Folio 132.
(Britisches Museum.)

KAPITEL XII

Verschiedene Gebiete des Kunstgewerbes

Eisen

In einem Handbuch, das sich mit der Entwicklung der schönen Künste beschäftigt, braucht denjenigen niederen Kunstgebieten, die bei allem Bemühen von dem Zwange praktischer Bedingungen nicht frei sind, nicht viel Raum zugemessen zu werden. Doch darf man sie, wo es sich um die Kunst in England handelt, auch nicht ganz übergehen, denn sie füllen jene Lücke mit aus, die so oft erwähnt werden mußte.

Die handwerkliche Kunst Englands während der langen Zeit, bevor die höheren Kunstarten sich entwickelten, sind oft geschildert worden. Hier soll jetzt von gewissen künstlerischen Arbeitsgebieten die Rede sein, die später neben den Formen der hohen Kunst, Architektur, Plastik und Malerei, gepflegt wurden.

Wenige handwerkliche Disziplinen üben einen größeren Reiz aus als die mit der Bearbeitung des Eisens zusammenhängen. Das Eisen, das von allen Metallen am weitesten verbreitet ist, fügt sich den verschiedenen Bedürfnissen des Menschen am glücklichsten ein. Andererseits ist es am ehesten dem Untergange ausgesetzt, wenn es nicht sorgfältig gepflegt wird. Dieser letztere



Abb. 247. Arundel Manuskript Nr. 83, Folio 131 b. (Britisches Museum.)

Umstand vor allem ist der Grund dafür, daß die Ansichten der Archäologen über die Zeit seines Aufkommens und über den Umfang seines Gebrauchs zu verschiedenen Zeiten so außerordentlich auseinandergehen. Es scheint ziemlich sicher, daß mindestens schon um das Jahr 2000 vor Christi Geburt die Ägypter das Eisen kannten[1]. Nach ihren eigenen Feststellungen, die freilich nicht in vollem Umfange glaubwürdig sind, war es den Chinesen mindestens ebenso früh bekannt. In Mesopotamien kann sein Gebrauch mit Sicherheit vor der Zeit um 1000 nicht nachgewiesen werden. Die Syrier kannten es schon etwas vorher, die Griechen vielleicht noch früher und die Indier mindestens zu derselben Zeit wie die Griechen. Wann die Kunst des Eisens in die Metalltechnik des westlichen Europas eindrang, ist noch unsicher, da unsere feuchteren Länder die Beweise hierfür weit gründlicher als die des Ostens vernichtet haben. Die Phokäer zu Marseilles betrieben Eisenminen in Spanien schon um die Zeit von 600—500 vor Christi Geburt. Die Ausgrabungen in Bibracte haben ein uraltes Sheffield aufgedeckt, in dem Eisen und selbst Stahl hergestellt wurde. Lange vor der Zeit Cäsars waren die Gallier wegen ihrer Geschicklichkeit in Eisenarbeiten berühmt, und die Britannier standen ihnen darin wahrscheinlich kaum nach. In beiden Ländern wurde Eisen in der Form von Ringen als Tauschobjekt verwendet. Das Klima dieser Länder ist daran schuld, daß nur sehr wenige Stücke aus den Tagen der Römer auf uns gekommen sind, die weiter südlich eine so glänzende Ernte hinterlassen haben. Ein Faltstuhl mit Bronzebeschlägen, einige Feuerböcke, Leuchter und Türbänder sind alles, was hier zu nennen ist. In späteren Jahrhunderten, als die verschiedensten Einflüsse von außen, skandinavische, dänische und sächsische, wirkten, zeigt sich der Fortschritt in der Kunst des Eisens hauptsächlich an Türbeschlägen. Diese erhielten sich weit besser als andere Gegenstände, denn sie waren fest mit dem Holz verbunden und oft vor Rost geschützt. Anscheinend haben sie in England weit früher reichere Formen angenommen als in anderen Ländern und als eine natürliche Folge hiervon

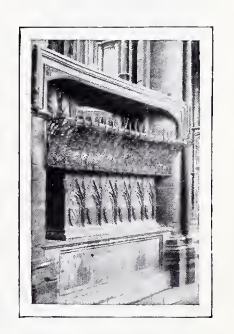


Abb. 248.
Grab der Königin Eleanor.
(Westminster.)

[1] Es ist ganz unberechtigt, aus dem Umstande, daß sie schon viele Jahrhunderte vor 2000 Diorit, Syenit, Porphyr und andere sehr harte Steinarten zu schneiden vermochten, zu schließen, daß sie deswegen das Eisen gekannt haben; denn mit dem unendlichen Aufwand an Zeit und Geduld, den bekanntlich die Ägypter stets gern ihrer Arbeit zum Opfer brachten, lassen sich auch die härtesten Steine ohne eiserne Instrumente bearbeiten.

die praktische Grundlage ihrer Ornamentik länger bewahrt. Ihre ursprüngliche Form war die eines eisernen Bandes, das die Tür auf beiden Seiten umklammerte und sich in der Mitte um die Angel schlang, die in den Pfosten eingelassen war. Daran schlossen sich Seitenstücke, oft in der Form eines Halbmondes, die dem Holz einen noch festeren Halt gaben. Der Zusammenschluß dieser Bänder mit der Angel selbst war bei den englischen Türen durch das Übergreifen des Pfostens geschützt, wodurch der schwächste Teil dieser Verbindung dem Bereich gewaltsamen Eingriffes entzogen war. Ein interessantes frühes Beispiel einer derartigen Anordnung zeigt die Türe der Kirche von Stillingfleet in Yorkshire. Hier sind die praktischen Teile mit der Darstellung eines Wikingerschiffes verbunden und mit anderen Symbolen, die eine bestimmte zauberische Bedeutung haben. Ein anderes altes Beispiel ist ein Türband in der Kirche von Willingale-Spain in Essex, das wieder mit dem einer Türe in Eastwood bei Rockford in derselben Grafschaft zusammengeht. Andere bekannte Stücke sind in Erith, Maxstoke, Weston-Barton, Margaret Roding, Compton-Norton, Leicester, Kingston-Lisle, Sparsholt, Haddiscoe, Kenilworth, Raveningham, in den Kathedralen von Gloucester, Hereford, Peterborough und Chichester. Einige wundervolle Beschläge aus St. Albans befinden sich im Viktoria und Albert-Museum.



Abb. 249.
Gittertüren in All Souls, Oxford.

Alle diese Stücke sind reine Schmiedearbeit, bei der also das Eisen nur mit dem Hammer behandelt ist. Ihnen folgten später kompliziertere Bildungen, bei denen Stempel verwendet wurden, d. h. das weißglühende Eisen in metallene Gußformen gedrückt wurde. Diese andere Art wurde vor allen Dingen in Frankreich zu großer Vollkommenheit entwickelt, wenigstens in der Richtung einer reicheren Ornamentik. Hier erinnern uns die großen Beschläge der Tore von Notre-Dame an römische Arabesken. In England erlangte das Gußeisen niemals derartige künstlerische Bedeutung. Eines der schönsten Beispiele hierfür ist das südliche Tor in dem Kreuzgange der Kathedrale von Durham; doch scheint dies mehr eine französische Arbeit zu sein, obwohl sein Stil selbst mehr auf England als auf Frankreich weist. Hier geben die Türangeln noch das Hauptmotiv; allmählich aber traten diese mehr und mehr zurück und die Beschläge wurden als reiner Flächenschmuck und zum Zwecke der Verstärkung an Toren angebracht. Hierfür ist

das Tor in Worksop Priory das schönste englische Beispiel. Es handelt sich hier um ein Flügeltor; die ganze Komposition hängt von der senkrechten Linie der mittleren Öffnung ab, ohne die Angeln irgendwie zu betonen. Dies Stück gehört ungefähr ans Ende des 12. Jahrhunderts und ist das Vorbild für viele ähnliche Arbeiten in Oxfordshire, Herfordshire, Somersetshire usw.

Weniger logisch in ihrer Entwickelung als die Türbeschläge, aber an sich bemerkenswerter sind die Gitter, die früher in unseren Kirchen und Kathedralen so zahlreich zu finden waren. In verschiedenen Perioden scheint man mit besonderem Eifer an ihrer Vernichtung tätig gewesen zu sein, und verhältnismäßig wenige von ihnen sind auf unsere Zeit gekommen. Die meisten von denen, die erhalten sind, bestehen aus eisernen Bändern, die in Spiralen, Schlingen, Vierblättern und andern einfachen Formen gedreht, durch Ringe zusammengehalten und in rechteckige Eisenrahmen gefügt sind, die oben durch scharfe Zacken geschützt und manchmal durch flache Bänder von durchbrochenem Eisen verstärkt werden. Gute Beispiele sind das Türgitter der Kathedrale von Lincoln, ein Grabgitter von St. Albans, eins aus der Kathedrale zu Chichester im South Kensington Museum und das prachtvolle Gitter von St. Swithin in Winchester, das älteste wie das prächtigste Stück seiner Art, das bis heute erhalten ist. Es gehört in die letzten Jahre des 11. Jahrhunderts. Das bemerkenswerteste aller erhaltenen Gitter aber ist das „Fallgatter“ über dem Grabe der Königin Eleanor in Westminster (Abb. 248). Es gehört in die Gruppe der gußeisernen Arbeiten und ist das einzige frühe Beispiel in England und dem königlichen Gebiet in Frankreich (wo lange Zeit diese Technik allein praktisch vorkam), dessen Datum wir kennen. Es wurde im Jahre 1294 von Thomas de Leghtone (Thomas of Leighton Buzzard) für den Preis von 13 Pfund hergestellt. Aus verschiedenen Daten und anderen Dingen ergibt sich mit Wahrscheinlichkeit, daß diese Technik von England ausging und daß die französischen Schmiede, die sie sich mit bekannter Schnelligkeit

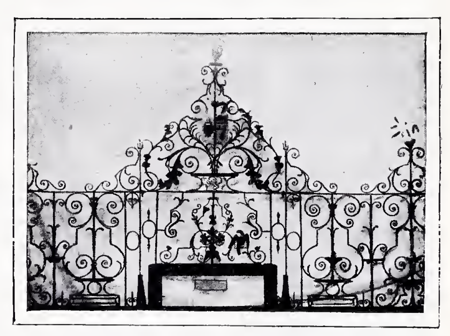


Abb. 250. Gitter aus St. John, Frome.
(Viktoria und Albert-Museum.)



Abb. 251. Kanada-Tore, Buckingham-Palast.

aneigneten, sie zu jener ungewöhnlichen Pracht entwickelt haben, wie sie in den Toren von Notre-Dame auftritt, um sie dann, aus Mangel an Aufträgen für so kostspielige Arbeiten, allmählich fallen zu lassen.

Das 13. Jahrhundert war die große Zeit der Schmiedekunst. Damals standen ihre künstlerischen Leistungen auf voller Höhe und der Fortschritt hatte ihnen noch nicht die breite Heerstraße zu den billigen Effekten gewiesen. Alle Verrichtungen, die zwischen der Ablieferung der rohen Eisenbarren an die Schmiede und der Vollendung von Arbeiten wie dem St. Swithin-Gitter notwendig waren, mußten mit der Hand getan werden, und wurden nur von dem Auge selbst kontrolliert, das wohl einmal trügen konnte, aber in der Regel einem Meister seiner Kunst gehörte. Lassen wir einmal das Gußeisen beiseite, so wohnten dem Material und der Technik des Schmiedes dieselben künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten inne wie denen des Malers. So erklärt sich für den Forscher der Gegenwart der unerschöpfliche Reiz dieser Arbeiten. Um Starkie Gardners Worte zu gebrauchen: „Die schnelle und entschiedene Verarbeitung des Eisens, so lange es noch in einem weichen Zustande ist, muß als die eigentliche Kunst des Schmiedes angesehen werden, eine Kunst, die notwendigerweise zu kraftvollen und ausgesprochen männlichen Wirkungen führt. Die Werkzeuge der Schmiede bestehen im eigentlichen Sinne nur aus Schmelzofen und Blasebalg, Hammer und Amboß, Feuerzange und Stemmeisen.“

Im 14. Jahrhundert machten neue Motive und neue Werkzeuge die Schmiedekunst allmählich komplizierter, raubten ihr aber damit ein gut Teil ihrer spontanen und individuellen Ausdrucksweise. England ist wahrscheinlich die Heimat des Schmiedeeisens in seiner dekorativen Anwendung, die von hier aus sich nach Süden und Westen ausdehnte. Doch verloren die englischen Schmiede-

künstler allmählich die Führung, teils infolge des allgemeinen künstlerischen Niederganges im Anfang des 15. Jahrhunderts, teils infolge der tatkräftigeren Bestrebungen der Meister auf dem Kontinent. In der Anwendung des Eisens für Zwecke, die ihm durchaus gemäß waren, kamen ihnen allerdings nur die Franzosen gleich; wo es sich aber darum handelte, der technischen Besonderheit des Eisens Gewalt anzutun und es zu Zwecken zu verwenden, bei denen Holz oder andere schmiegsame Stoffe besser am Platze gewesen wären, gerieten sie immer mehr ins Hintertreffen. Die Geschichte der Schmiedekunst in England als einer spontanen Ausdrucksform künstlerischer Vorstellungen schließt vorläufig mit dem Beginn der beiden, an politischen und religiösen Unruhen reichen Jahrhunderte, die zwischen den Jahren 1450 und 1650 lagen. Erst später erhielt sie von außen neuen Antrieb und führte zu zahlreichen schönen Leistungen, die von der vornehmen Zurückhaltung des englischen Geschmacks deutlich Zeugnis ablegen. Doch war ihr dann nicht mehr irgend ein deutlicher Nationalcharakter eigen, ebenso wie sie hinter anderen Kunstgebieten an jener Pracht zurückstand, die in gewissem Sinne für den Mangel an Nationalität entschädigt. Heutzutage ist die Schmiedekunst, wie andere industrielle Künste, zu neuem und tatkräftigen Leben gelangt und bringt Werke hervor, denen wir oft unsere Bewunderung nicht versagen können.

Schmelzarbeiten

Nur einen geringen Beitrag zur Kunstgeschichte Englands liefern die Reste der englischen Schmelzarbeiten. Zwar scheint dokumentarisch festzustehen, daß das Gewerbe des Emailleurs hier im Mittelalter blühte, doch schwangen sich seine Leistungen wahrscheinlich niemals zur Höhe der sonstigen künstlerischen Arbeit auf, wie das in Italien, Frankreich und Deutschland der Fall war. Als Kunsthandwerker nehmen die keltischen Schmelzkünstler (Abb. 253–255) einen hohen Rang ein, und in späterer Zeit wurde diese Technik mit großem Erfolg zur Dekoration von allerhand Gebrauchsgegenständen verwendet. Emaillierte Messingarbeiten (Leuchter, Feuerböcke usw.) aus den Zeiten der Tudors und Jakobiten sind oft von prächtigster Wirkung, und die Schmelzkünstler von Battersea im 18. Jahrhundert beweisen in ihrer Kunst ebensoviel



Abb. 252. Bleivase, Parham. (Blomfield.)

Geschmack und Phantasie wie technische Geschicklichkeit. Doch sichert einzig und allein die Leistung der Bildnisminiaturen, ein Gebiet, auf dem die Petitots den Weg gewiesen hatten, der englischen Schmelzkunst einen Platz unter den wirklichen Künsten. In den letzten fünfundzwanzig bis dreißig Jahren hat sie naturgemäß an dem allgemeinen Aufschwung aller künstlerischen Produktion teilgenommen, ist aber bis heute praktisch auf das Gebiet der Dekoration beschränkt geblieben.

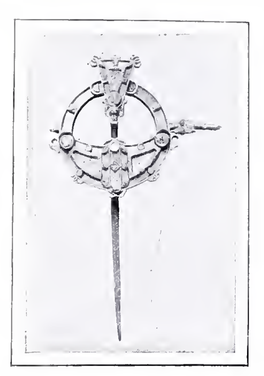


Abb. 253. Tara-Brosche (Museum zu Dublin.)

Glasmalerei

Die anziehendste aller kunstgewerblichen Techniken ist vielleicht die, welche durch das Färben und Malen der Fenster der Wirkung der Baukunst erst gleichsam die Krone aufsetzt. Wer einmal Tage oder Stunden in den großen Kathedralen verbracht hat, die noch im Glanze ihrer bunten Fenster prangen, in York oder Chartres oder Le Mans oder in der verhältnismäßig niedrigen Kirche von Gouda, wird in seiner Erinnerung die bunten Fenster als die eigentliche lebenspendende Note des ganzen Eindruckes empfinden. Sie bedeuten für eine Kirche, was das Auge für das menschliche Antlitz bedeutet. Und doch stehen sie, oder sollten sie wenigstens in dem Gesamtbild an ausgesprochen zweiter Stelle stehen. Der Architekt sollte nur den Ton angeben und der Glaser diesem Ton nachgehen. Diejenigen Gesamtwirkungen sind die erfreulichsten, bei denen dieser Grundsatz am verständigsten befolgt worden ist.



Abb. 254. Keltisches Email aus Polden Hill. (Britisches Museum.)

Man hat sich bemüht, die Kunst der Glasmalerei, wie so viele andere Künste, für eine Schöpfung des Ostens zu halten. Doch fehlen in der Beweiskette hierfür zahlreiche Glieder. Die Glasmosaiken auf Gipsgrund, wie sie in den sarazenischen Bauten zu finden sind, sind zweifellos die Erzeugnisse einer alten Tradition; doch mußte der Wunsch, die bei dem europäischen Klima notwendigen großen Öffnungen dem

dekorativen Schema anzupassen, im Glanze der östlichen Sonne unbekannt bleiben.

Im westlichen Europa scheint die Technik ziemlich plötzlich in Aufnahme gekommen zu sein. Vielleicht lag ihr die spontane Beobachtung zugrunde, daß die Baukunst ebenso wie etwa die liturgischen Bücher illustriert werden könnte; vielleicht war es aber auch eine langsamere Entwickelung ähnlich der in der Architektur selbst, die hier eintrat. Die frühesten Arbeiten, die wir kennen, sind keineswegs Schöpfungen von Künstlern, die ihrer Absicht sehr sicher waren. Man hat darauf hingewiesen, daß diese Kunst zuerst in Frankreich ausgeübt worden sei, schon zur Zeit der Regierung Karls des Großen; jedoch fehlen eigentliche Beweise hierfür. Die ältesten vorhandenen Glasgemälde gehören in das 12. Jahrhundert[1]; indessen besitzt England nur sehr wenig, wenn überhaupt etwas aus dieser Zeit. Das 13. Jahrhundert dagegen hat uns eine reiche Erbschaft an farbigen Fenstern hinterlassen — so in Canterbury, York, Lincoln, Salisbury usw. —; im 14. entwickelt sich sogar ein lebhafteres Schaffen auf diesem Gebiete als in irgend einem anderen Lande, da Frankreich hier seine Tätigkeit zeitweise ziemlich beschränkt hatte. Erst am Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts wurde die Technik in Deutschland ernstlich aufgenommen.



Abb. 255. Ardagh-Kelch. (Museum zu Dublin.)

Während des Perpendikulärstiles wurde in England eine ungeheuere Menge von Glasmalereien hergestellt, besonders nach der Thronbesteigung Heinrichs IV. Diese Tätigkeit hielt sich bis zur Renaissance, während welcher allerdings der größte Teil der besten Arbeiten, die wir heute haben, von außen eingeführt zu sein scheint, aus Frankreich und Belgien. Die prachtvollen Fenster von King's College in Cambridge waren wahrscheinlich flämischen Ursprungs, wenn sie auch in England selbst hergestellt worden sind[2]. Die Kontrakte hierfür sind noch vorhanden. Von der Mitte des 16. bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts war die

[1] Die Deutschen beanspruchen für einige wenig schöne Glasfenster im Dom zu Augsburg als Entstehungszeit das 11. Jahrhundert; jedoch ist dieser Anspruch noch nicht allgemein anerkannt.

[2] Die Entwürfe dieser Fenster sind kürzlich anscheinend mit Recht einem Antwerpener Glasmaler Dierick Jacopssone Vellert zugeschrieben worden, der mit einem Stecher identisch war, der nach seinem Monogramm den Namen Dirk van Staren führte. (Burlington Magazine Oktober 1907.)

Glasmalerei auf ihrem tiefsten Niveau. Zweieinhalb Jahrhunderte lang wurde sie von gänzlich falschen Vorstellungen beherrscht, und als schließlich eine vernünftige Auffassung durchdrang, brauchte sie eine ganze Generation, um sich zu klären und die Fähigkeit zur Herstellung eines Fensters zu lernen, das auch derjenige, dem die guten alten Arbeiten bekannt sind, ohne Schauder ansehen kann.

Die historische Einteilung dieser Kunst korrespondiert mit den Perioden der Gotik selbst. Tatsächlich bildet ihre ganze Entwickelung, wie die Baukunst, die sie mit ihrem Reize krönte, eine durchgehende Linie. Wäre unser Leben lang und unsere Geduld unerschöpflich genug, so könnten wir sämtliche Glasmalereien des Landes in einer durchgehenden Reihe gruppieren.

Ganz allgemein gesprochen, läßt sich die gotische Glasmalerei wie folgt einteilen: Frühgotik 1180—1300; dekorierter Stil 1300—1380; Perpendikulärstil 1380—1520. Einige Reste aus der Zeit vor 1180 hat man byzantinisch genannt; andererseits wird das Renaissance-Empfinden nach 1520 so stark, daß die Bezeichnung gotisch dann nicht mehr am Platze ist.

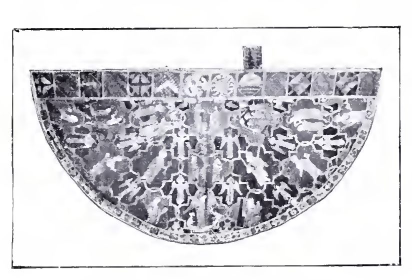


Abb. 256. Syon-Casula.
(Viktoria und Albert-Museum.)

Das erste gotische Fenster war eine Art Mosaik von Farben, d. h. von kleinen Stücken gegossenen farbigen Glases, das in Bleifassungen zusammengesetzt war, die ihrerseits die Linien der Zeichnung bildeten. Das Glas war außerdem auch gemalt, aber die Malerei beschränkte sich darauf, die von der Bleifassung und der Farbe angedeuteten Formen zu betonen und nahm niemals die Rolle eines Hilfsmittels bei der Durchbildung dieser beiden letzteren Elemente an. Die rein dekorativen Teile der frühen Fenster waren gewöhnlich in Grisaille gemalt mit geringer Beimischung wirklicher Farbe. Andererseits waren die malerischen Teile, Figuren und Hintergrund, farbig so tief, reich und ausdrucksvoll, wie das mit der Transparenz nur vereinbar war.

Unter Fenster der Frühgotik lassen sich vier Gruppen ausscheiden:

1. Fenster, die ganz in Grisaille ausgeführt sind.
2. Ovale Fenster, bei denen Gemälde von Medaillonform in ein dekoratives Rahmenwerk eingelassen sind.
3. Figürliche Malereien, bei denen Heiligengestalten unter

gemalten Baldachinen und in einer gemalten architektonischen Umgebung stehen.

4. „Jesse“-Fenster, in denen die Herkunft Christi mehr oder weniger in der Form eines Stammbaumes dargestellt ist.

Außer nach diesem System läßt sich die frühgotische Glasmalerei nach Maßgabe der typischen Formen des Details, besonders des Blattwerkes unterscheiden, und nach der Verwendung von schraffiertem Hintergrund, der den Gesamtton herabstimmte, die Linien der Zeichnung vereinheitlichte und dadurch die Brillanz

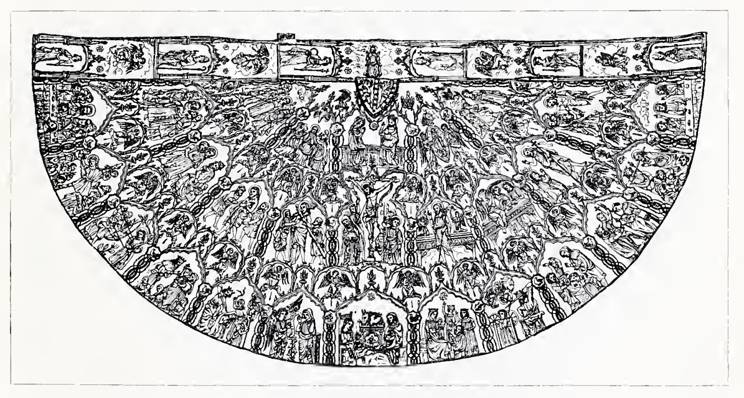


Abb. 257. Casula des Heil. Silvester, S. Giovanni in Laterano, Rom.

des Farben nicht nur nicht störte, sondern in Wirklichkeit sogar steigerte.

Die zweite oder dekorierte Periode unterscheidet sich von der ersten durch verschiedene Entwicklungsphasen:

1. Die Fenster werden im Gesamtentwurf malerischer, die Zeichnung läßt sogar oft verschiedene Beleuchtungen zum Ausdruck kommen.

2. Die Farben werden leuchtender und frischer und geben dem Tageslicht mehr Durchlaß.

3. Die Figuren sind besser gezeichnet und natürlicher hingestellt.

4. Das ornamentale Blattwerk ist mehr den wirklichen Pflanzen nachgebildet.

5. Die Verbleiung wird dünner, obwohl sie infolge der größeren Zartheit der Malerei und der stärkeren Durchsichtigkeit des Glases damit deutlicher als vorher zutage tritt.

In England finden sich die schönsten Arbeiten aus dieser Zeit in Merton Chapel, Oxford, in dem Kapitelhaus, dem Hauptschiff

und dem Presbyterium des Münsters zu York, in Tewkesbury, Wells, Salisbury, Gloucester und Bristol.

Die dritte Periode, die des Perpendikulärstiles, ist in ihren Besonderheiten nationaler als die vorhergehenden. Ein englisches Fenster aus dieser Periode unterscheidet sich deutlicher von einer französischen oder deutschen Arbeit derselben Zeit, als eine Arbeit der ersten oder zweiten Periode. Die besonderen Kennzeichen sind hier folgende:

1. Die Verbleiung tritt immer stärker zurück und trennt sich von der eigentlichen Zeichnung mehr als früher.
2. Die malerischen Werte der Komposition als Ganzes steigern sich.
3. In der Scheinarchitektur treten diejenigen Perpendikulärstilelemente auf, die in der wirklichen Steinbaukunst dieser Zeit herrschen.

Das typische Fenster des Perpendikulärstiles stellt eine Komposition von Nischen, einen Altar oder ein silberglänzendes Tabernakel dar, das mit farbig reichen Figuren gefüllt und vor einen bunten Hintergrund gestellt ist. Ein großes Fenster aus dieser Stilperiode ist, kurz gesagt, ein durchsichtiges Gemälde eines der großen architektonischen Altäre dieser Zeit, wie zum Beispiel des Wallingford-Altars in St. Albans, des Magdalen-Altars, des von All Souls oder des New College-Altars in Oxford. Die Verbindung von fast weißem Gerüst mit farbigen Figuren entspricht sowohl den praktischen wie den künstlerischen Ansprüchen, da der architektonische Rahmen eine Fülle von Licht hereinläßt, während die Farbe eine großartige dekorative Wirkung schafft.

England ist sehr reich an schönen Glasgemälden aus dieser dritten Periode. Die Stadt York ist geradezu ein Museum dafür: nicht nur die Kathedrale, sondern auch viele andere Kirchen, besonders die von All Saints in der North Street, enthalten eine Fülle von Fenstern des Perpendikulärstiles. Die alten Fenster in der Eingangskapelle von New College, Oxford, zwischen denen die Geburt Christi von Reynolds wie ein unglücklicher Eindringling aussieht, bieten schöne Beispiele aus der Frühzeit dieser Periode. Auch All Souls besitzt einige gute Arbeiten aus dieser Zeit, ebenso die Abteikirche von Great Malvern, die Kathedrale in Winchester und viele andere Kirchen.

Mit dem Ende ihrer eigentlichen architektonischen Entwicklung verloren die farbigen Fenster ihren dekorativen Charakter und ließen sich auf einen verhängnisvollen Wettbewerb mit der freiesten aller schönen Künste ein. Die charakteristischen Züge, die sie mit der Architektur ihrer eigentlichen Umgebung verbanden, wurden systematisch unterdrückt. Die Verbleiungen ver-

mied man soweit wie möglich und trennte sie schließlich vollkommen von der Zeichnung. Das gegossene farbige Glas wurde von dem emaillierten Glas verdrängt und die Folge war ein Rückgang ebenso der Durchsichtigkeit wie der Gediegenheit. Die farbigen Details wurden um ihrer selbst willen ausgeführt und ein Realismus drang in Erscheinungen ein, aus denen er hätte sorgfältig verbannt bleiben müssen.

Vom Ende des Perpendikulärstiles bis tief in das 19. Jahrhundert hinein wurde die eigentliche architektonische Kunst der Glasmalerei in England durch allerhand irrige Vorstellungen unterdrückt. In der Renaissancezeit und in den langen Jahren einer unglückseligen Experimentierkunst, die ihr folgte, entstand nichts,

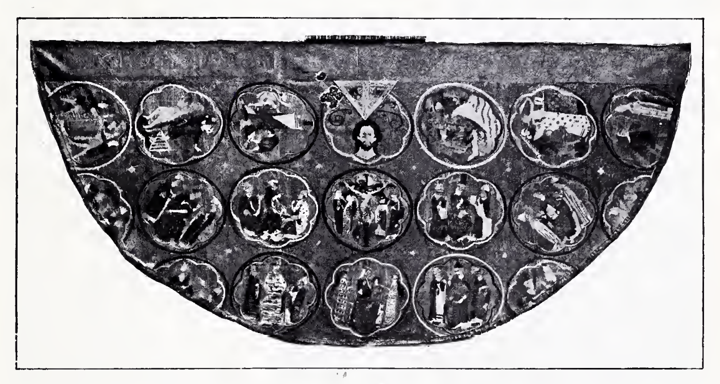


Abb. 258. Casula von Ascoli.

was irgendwelche nationale Note gezeigt hätte. Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts tauchten einzelne Strahlen eigentlichen Verständnisses am Horizont auf und die Grundsteine jener Entwicklung wurden gelegt, die uns befähigt hat, sowohl die Leistungen unserer Vorfahren anzuerkennen, wie selbst etwas ihren Werken im Prinzipe Verwandtes zu schaffen.

Die Textilkunst

Es ist vielleicht die Frage, ob man in einem Handbuche der Kunstgeschichte überhaupt den Textil- und Nadelkünsten voll gerecht werden kann. Immerhin scheint es erwünscht, sie namentlich in einer Darstellung der englischen Kunst nicht ganz zu übergehen, denn gerade hier finden sich die wichtigsten Beweise dafür,

daß England in der Kunst durchaus nicht so hintennach gehinkt ist, wie manche und zwar gerade einheimische Autoren behaupten. Neben den kolorierten Handschriften zeigten gerade die Textilarbeiten, daß in den ruhigen Zeiten der christlichen Kirche die Künstler in England genau so regsam und ganz so zahlreich waren wie auf dem Kontinent. Die Schöpfungen des Nadelkünstlers und des Miniaturisten bleiben erhalten, wenn anspruchsvollere Werke zugrunde gehen. Schreine, Statuen, Glasfenster sind schutzlos den Keulenschlägen des fanatischen Zerstörers preisgegeben und können weder entrinnen noch standhalten. Ein Meßgewand oder ein Meßbuch kann beides: einen Hieb ohne viel Schaden aushalten oder sich vor ihm verstecken. Infolgedessen besitzen wir genug Meßgewänder und Meßbücher, um zu beweisen, daß der Lebenssaft der Kunst auch im Baume Englands mit hinreißender Kraft emporstieg. Und wenn die Engländer quantitativ nicht so viel zu den Schätzen mittelalterlicher Kunst beisteuern können wie ihre nächsten Nachbarn, so geschieht dies weniger, weil sie als Künstler versagten, als weil sie zu unglücklichen Momenten in Zeiten der Wirren und zu früh in die des Wohlstandes gerieten.



Abb. 259. Opus Anglicanum.
(Britisches Museum.)

Spinnerei, Weberei und der Gebrauch der Nadel wurden in England schon sehr frühzeitig geübt. Durchbrochene Spindeln und schwere Kämme, um den Einschlag fest an die Kette zu schieben, sind schon aus der neolithischen Zeit erhalten, während gleichzeitig aus Funden der Schweizer Pfahlbauten hervorgeht, daß den Seebewohnern der flachsene Faden bekannt war. Mit der Kenntnis des Webens kam die Kunst ganz von selbst. Es konnte nicht lange dauern, so versuchte man, dem Gewebe auch ein Muster zu geben, und diese Versuche gestalteten sich alsbald in Anlehnung an das, was ältere Kulturen auf diesem Gebiete schon geschaffen hatten, reicher aus. Charakteristisch für diese unsere erste historische Kulturperiode scheint das bunt karrierte

Muster gewesen zu sein, wie es sich in entwickelter Form in den schottisch karrierten Stoffen bis auf unsere Zeit erhalten hat. Boadicea und mit ihr — laut Dio Cassius — die Mehrzahl ihres Volkes trug am Tage ihres Unterganges ein karriertes Kleid. Handwerkliche Techniken, wie Spinnerei, Weberei, Stickerei und die Verarbeitung der so gewonnenen Stoffe zu Kleidern waren von Kunst untrennbar, so lange diese Arbeit von Individuen, ohne Maschinen, betrieben wurde. Die Kunst bedurfte nicht erst der Einführung. Sie entstand von selbst, sobald die Menschen ein Material in der Hand hatten, das je nach Geschmack und Neigung eine verschiedenartige Gestaltung zuließ.

Eine der frühesten Nadelkünstlerinnen, von der wir sichere Kenntnis haben, ist die Kaiserin Helena, die Mutter Konstantins, eine englische Prinzessin. Sie stickte ein Bild der heiligen Jungfrau, das noch in der Kirche von Vercelli existiert (Bock, Liturgische Gewänder). Helena starb im 4. Jahrhundert nach Chr. Wahrscheinlich waren schon damals die Frauen Englands in Weberei und Stickerei so geschickt, wie wir es drei Jahrhunderte später von ihnen wissen. Schon im 6. Jahrhundert bildeten sich Stickschulen zur Herstellung kirchlicher Stickereien, und lange vor der Eroberung durch die Normannen waren die Arbeiten der englischen Damen auf dem ganzen Kontinent berühmt. Die dänischen Einfälle trugen ohne Zweifel mit dazu bei, die künstlerischen Gewerbe fester als auf dem Kontinente an die Konvente und Klöster zu binden, wo sie ein gewisses Maß von Schutz und Sicherheit genossen. Die berühmteste Reliquie altenglischer Textilkunst ist der sogenannte Teppich von Bayeux, der freilich im Grunde durchaus kein Teppich ist. Sein künstlerischer Wert ist recht gering und steht weit unter dem anderer englischer Arbeiten aus etwa gleicher und auch früherer Zeit. Die schöne angelsächsische Stola mit Maniplum des heiligen Cuthbert in Durham gehört in die Zeit um etwa 910 n. Chr. Wir wissen aus den Chroniken, daß die englischen Damen der höchsten wie der niedrigsten Stände mit wunderbarer Geduld einen ungeheuren

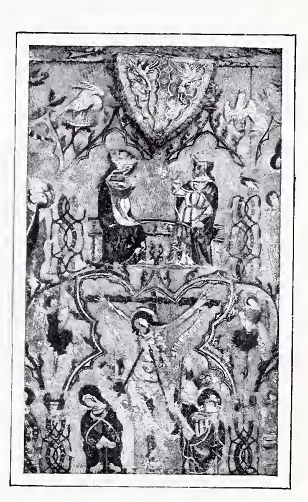


Abb. 260. Detail von der Casula des Heil. Silvester, S. Giovanni in Laterano, Rom.

Schatz von Nadelarbeiten die Jahrhunderte der Gotik hindurch aufhäuften. Viele ihrer Namen sind uns bekannt; so erscheint der der Königin Aelfled, der Gemahlin Eduards des Älteren, auf der St. Cuthbert-Stola. Eine andere Aelfled (oder Aethelfleda) schenkte der Kathedrale zu Ely einen farbigen Wandbehang. Der heilige Dunstan soll Stickereien entworfen haben, die von Aedelwyrme, einer vornehmen Dame aus seiner Bekanntschaft, ausgeführt worden sind; Emma, die Gemahlin von Ethelred und später von Knut, und Aelgitha, die erste Gemahlin König Knuts, schenkten der Kirche prachtvolle Stickereien; Edith, die Gemahlin Eduards des Bekenners, stickte ihren eigenen Krönungsmantel. Es wird berichtet, wie Wilhelm der Eroberer und seine Begleiter die prachtvollen Stickereien anstaunten, die von den vornehmen Sachsen getragen wurden. Diese Arbeiten wurden von den Normannen und ihren Damen sofort gesammelt und nachgebildet. Man sagt kaum zuviel, wenn man behauptet, daß Nadelarbeit jeder Art damals für die vornehme Frau Englands dasselbe bedeutete, was der Sport in der heutigen Zeit des Fortschrittes ist. Erstaunlich war der Reichtum der englischen Kathedralen an jeder Art Stickerei. Das Inventar zu Lincoln zeigt, daß zur Zeit der Reformation die Kathedrale ungefähr sechs- bis siebenhundert reich mit figürlichem Schmuck versehene Meßgewänder, die aus dem kostbarsten Material prächtig gewebt waren, besaß; und andere Kathedralen waren kaum weniger reich.

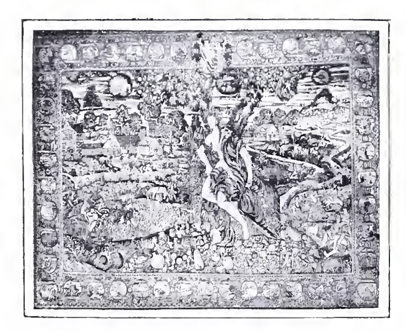


Abb. 261. Stickerei in Hatfield.

Nur wenige dieser englischen Stickereien sind erhalten, meist in Kathedralen und anderen Schatzkammern zerstreut. Ihre ungewöhnliche Schönheit beweist, daß der Stamm der englischen Kunst nicht weniger Blüten trieb als der irgend eines Landes auf dem Kontinent sonst. Der Rock des heiligen Silvester in S. Giovanni in Laterano, der im städtischen Museum zu Bologna, das Darocagewand in Madrid, das aus dem Syon-Kloster im Viktoria und Albert-Museum, dazu noch das berühmte Meßgewand in Ascoli, das so seltsame Schicksale durchgemacht hat — alle diese und zahlreiche weniger hervorragende Stücke zeigen einen künstlerischen Stil, dem zu gleicher Zeit der Charakter des Nationalen und des Prunkvollen eigen ist, einen Stil, der

nur in einem an künstlerischer Handwerksarbeit reichen Lande entstehen konnte (Abb. 256—258, 260).

„Opus Anglicanum“ wurde im 12. Jahrhundert weltberühmt; zum mindesten drang damals sein Ruf so weit, daß es auch in den Chroniken erwähnt wurde. Das ganze Mittelalter hindurch war es hoch geschätzt und seine Erzeugnisse wurden über ganz Europa hin eifrig begehrt. Seine charakteristischen Merkmale waren eine höchst geschmackvolle Zeichnung, verbunden mit einer geradezu beispiellosen Kühnheit in der Verwendung plastischer Stickerei.

Der verstorbene Sir Augustus Franks hat dem Britischen Museum ein schönes und wunderbar erhaltenes Fragment des 13. Jahrhunderts zum Geschenk gemacht (Abb. 259). Doch befinden sich die schönsten Stücke meist in fremdem Besitz. Der Ruhm der englischen Nadelarbeiten verschwand wie der so mancher anderer kunstgewerblicher Techniken in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Er erlebte zwar unter den Tudors eine Renaissance, ohne freilich sein nationales Wesen noch zu bewahren.

Die Geschichte der Teppichweberei in England weist dieselben Züge auf wie die so vieler anderer Handwerkskünste.

Wir wissen aus den Quellen, daß das ganze Mittelalter hindurch die Webstühle in England tätig waren. Im Jahre 1344 wurde ein Gesetz über ihren Betrieb erlassen. Fünfzig Jahre später verfügte der Earl von Arundel letztwillig über eine Reihe Gobelins, die für ihn in London gewebt worden waren. 1495 wurde ein Wandbehang für den Chor von Canterbury hergestellt, der sich jetzt in Aix in der Provence befindet. Im Anfang des 16. Jahrhunderts entstand eine Werkstatt in Barcheston, Warwickshire, und unter der Regierung Jakobs I. wurde die berühmte Manufaktur zu Mortlake gegründet, aus der Arbeiten hervorgingen, die an Solidität der Ausführung und Schönheit der Bordüren keinen anderen nachstanden. Hier wurden Gobelinfolgen nach den Kartons von Raffael hergestellt, die von dem Brüsseler Weber erlangt worden waren, welcher die Gobelins für die Sixtinische Kapelle in Rom ausgeführt hatte. Das geschah im Auftrag Karls I., der die Kartons auf den Rat von Rubens gekauft haben soll. Zahlreiche Gobelins sind jetzt in dem Garde Meuble zu Paris. Eine schöne Folge von Mortlake-Gobelins befindet sich in Hardwicke Hall. Nach der Auflösung der Manufaktur von Mortlake hat man ein- oder zweimal versucht, die Kunst in England aufs neue zu beleben, am ernsthaftesten durch die Gründung einer Basselisse-Weberei in Old Windsor etwa 30 Jahre später mit Hilfe von Arbeitern aus Beauvais und Aubusson. Ihre Erzeugnisse waren technisch gut, aber künstlerisch minderwertig und so konnte sie nur kurze Zeit bestehen.

Elfenbein

Bis in die allerjüngste Vergangenheit war es fast durchweg Sitte, jede nordische Elfenbeinarbeit des Mittelalters, deren Ursprung nicht authentisch festzustellen war, für französisch oder flämisch zu halten. Trotzdem gibt es Dokumente dafür in Menge, daß England zur Zeit der Gotik zahlreiche Elfenbeinschnitzer besaß und daß ihre Erzeugnisse außerordentlich populär waren. Die Kirchenplünderungen in England brachten natürlich auch die Vernichtung von zahllosen Gegenständen kirchlicher Kunst mit sich, wie von Bischofstäben und Kreuzen, Hostiendosen und Kußtäfelchen, Reliquienkästen und Altären. Doch sind noch genug erhalten, die beweisen, daß in der großen Zeit von etwa 1280—1420 die englischen Künstler denen auf dem Kontinent keineswegs nachstanden. Während der letzten zehn oder zwanzig Jahre sind die charakteristischen Merkmale ihres Schaffens allmählich festgestellt worden. Die englischen Elfenbeinarbeiten besitzen mehr Klarheit der Empfindung und ernste Einfachheit des Ausdruckes als die von Frankreich, den Niederlanden und Deutschland, während die vorkommenden architektonischen Teile gleichfalls deutlich auf das Land ihrer Entstehung hinweisen.



Abb. 262. Elfenbein-Triptychon. (Britisches Museum.)

Die Aufgaben, denen sich der Elfenbeinschnitzer des Mittelalters widmete, unterschieden sich in England nicht von denen in anderen Ländern. Es waren kleinere Stücke aus dem kirchlichen Mobiliar, Hörner, für die die Form eines Zahnes sich so gut eignete, Statuetten, Kannen, Buchdeckel, Spiegelrücken, kleine Kästchen, Kassetten oder Dosen, Schachfiguren usw. Das interessanteste Stück früher Beinarbeit, das wir heute kennen, ist ein Kasten, den der verstorbene Sir Augustus Franks dem Britischen Museum geschenkt hat. Freilich ist dieser nicht aus Elfenbein, sondern aus Walfischknochen. Er zeigt Füllungen mit Szenen wahrscheinlich aus der Odoaker-Sage,



Abb. 263. Rechter Flügel eines Diptychons. (Britisches Museum.)

die dekorativ wirksam mit kühn geschnittenen Runeninschriften verbunden sind[1].

Ein interessanter und etwas geheimnisvoller Elfenbeinfund war der einer großen Zahl von geschnitzten Schachfiguren aus Walroßzahn, den man vor ungefähr neunzig Jahren in Lewis (Hebriden) machte. Er bestand aus sechs Königen, fünf Königinnen, dreizehn Bischöfen, vierzehn Springern, neunzehn Bauern und zehn Wächtern, den Vorläufern des modernen Turmes oder Schlosses. Vielleicht war es die Niederlage eines Schnitzers, dem das häufige Vorkommen seines Arbeitsstoffes in den nördlichen Breiten zugute kam. Eine der schönsten frühen Elfenbeinarbeiten ist ein Fragment, das anscheinend die Armlehne eines Stuhles gebildet hat, ehemals in der großen Sammlung Meyrick zu Goodrich Court. Es besteht aus Walroßzahn und ist künstlerisch wie technisch gleich kostbar. Bischofstäbe und Krummstäbe aus Elfenbein waren anscheinend in der Gotik nicht ungewöhnlich, aber wenige von ihnen sind erhalten geblieben. Das Viktoria und Albert-Museum besitzt ein derartiges Stück, das den verschiedenartig durchgebildeten Bronzekrummstäben, wie sie aus derselben Zeit auf uns gekommen sind, nahesteht. Es besitzt gleichfalls ein prachtvolles Diptychon in offener Tabernakelarbeit, das nach Ausführung und Entwurf ersten Ranges ist.

Zwei schöne Stücke englischer Schnitzarbeit aus dem 14. Jahrhundert sind im Britischen Museum (Abb. 262, 263): ein Triptychon und ein Flügel eines Diptychons, beide für den Bischof Grandison von Exeter hergestellt. Die gotischen Elfenbeinarbeiten im Ashmolean-Museum zu Oxford scheinen fast durchweg englisch zu sein. Die guten Stücke sind jetzt fast alle von ihren nichtenglischen Gefährten getrennt. Namen von Künstlerpersönlichkeiten unter den Elfenbeinschnitzern kennen wir so gut wie gar nicht.

Buchkunst und Miniaturen

In einer umfangreichen Geschichte des Buches vor der Erfindung des Buchdrucks würde das Kapitel, das die Entstehung und Entwicklung dieser Kunst in England behandelt, das einheitlichste und vielleicht interessanteste von allen werden. Es würde mit der hervorragenden keltischen Schule mönchischer Kunst beginnen, die im 5. Jahrhundert zuerst auftrat und etwa zwei Jahrhunderte später eine ebenso dauernde wie glänzende Höhe des Könnens erreichte, und mit dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts abschließen, als jene politischen Erschütterungen begannen, die für

[1] Eine wertvolle Studie über diesen Kasten schrieb Professor R. Imelmann. (Vergleiche die Bibliographie.)



Abb. 264.
Seite aus dem Buch von Kells.
(Trinity College, Dublin.)

Jahrhunderte den nationalen Charakter der britischen Kunst fast vernichteten. Zwischen diesen beiden äußersten zeitlichen Grenzen zeigt die Entwicklung der Miniaturmalerei eine mehr oder weniger stetige Linie, und während eines großen Teiles dieser Periode schufen englische Schreiber und Illuminatoren Besseres als alle ihre Nebenbuhler. Wir sahen, wie die erste Welle des Christentums, die nach England kam, ihre dauerndste Wirkung in Irland tat, wo es einigermaßen vor den Räuberscharen des nördlichen Europa geschützt war, bis es sich schließlich stark genug fand, die Mission an den benachbarten Küsten Britanniens neu zu beginnen. Mit dem Christentum verbreitete sich auch die Kunst. Die in Deutschland und England gegründeten Klöster wurden Zentren für die Ausbreitung derjenigen keltischen Stilgedanken, die zu Friedenszeiten unter dem Schutz des Meeres zur Reife gediehen waren.



Abb. 265.
Seite aus dem Lindisfarne-Evangeliar.
(Britisches Museum.)

„Die irischen Kelten hatten gelernt, Goldschmiedearbeiten und Buchillustrationen mit einer künstlerischen Vollendung zu schaffen, wie sie zu keiner Zeit und von keiner Nation der Welt übertroffen worden ist“ (Middleton). Die Miniaturmaler gingen in ihren Entwürfen auf die der Goldschmiede zurück. In vielen Fällen war es sogar dieselbe Persönlichkeit, die ein Manuskript schmückte und den metallenen Einband dafür herstellte. Beispielsweise ist eine Seite aus einem Werke wie dem Buch von Kells (Abb. 264) eigentlich eine Übersetzung von Formgedanken, wie sie den besonderen Eigenschaften des Metalls, des Emails und der Edelsteine entsprechen, in die malerische Anschauung. Auf diesem Umstande

beruhen sowohl seine Vorzüge wie seine Fehler, seine wunderbare Feinheit, seine von jeder Unklarheit freie Vielgestaltigkeit ebenso wie sein gelegentlicher Mangel an Individualität. Das Buch von Kells ist wahrscheinlich in den Jahren zwischen 680 und 700 entstanden. Sein künstlerischer Reichtum spottet jeder Beschreibung, er kann nur bei persönlicher Anschauung mit Hilfe eines Mikroskopes und eines besonderen Aufwandes von Geduld gewürdigt werden. Die figürlichen Elemente seiner Darstellungen zeigen, wie man behauptet hat, die vollkommene Unfähigkeit des keltischen Künstlers, die Menschengestalt darzustellen. Ich habe schon früher auseinandergesetzt, warum eine derartige Unfähigkeit nicht so ohne weiteres angenommen werden kann. Der geistliche Künstler war ein Kelte, ausgestattet mit einem besonderen Blick für künstlerische Harmonie und für die Bedeutung des Umrisses, und kam nicht leicht in Versuchung, störende Elemente in seine Entwürfe aufzunehmen. Er hatte nicht die Absicht, die menschliche Gestalt nachzubilden, sondern er wünschte sie lediglich soweit zu verwenden, als es sich mit seinen individuellen, aber durchaus aufs Dekorative gehenden Absichten vereinigen ließ. Die Gestalt des Menschen bietet an sich so viele Reize, daß sie, einmal in das Reich der Kunst aufgenommen, allmählich einen immer hervorragenderen Platz erringen mußte. Für Künstler jedoch, in denen das keltische Blut den Ausschlag gibt, bleibt sie bis auf den heutigen Tag im wesentlichen ein ornamentales Element.



Abb. 266. Seite aus einem keltischen Evangeliar. (Lambeth Palace.)



Abb. 267. Royal Ms. I D. X, Folio 6. (Britisches Museum.)

Ich hatte schon Veranlassung, die schönsten Exemplare der keltischen Buchkunst zu nennen. Es sind das Buch von Kells, das vielleicht ältere Buch von Durrow (Abb. 19), das jüngere Buch von Armagh, das Evangeliar von St. Cuthbert oder das Lindisfarne-Manuskript (Abb. 265), der Psalmenkommentar des Kassiodor in der Kathedrale von Durham und ein prachtvolles Evangeliar in der Kaiserlichen Bibliothek zu St. Peters-

burg. Die drei letzten sind Beispiele für die von der Kunst der irischen Mönche abhängige englische Illuminatoren-Schule. Sie sind weit prächtiger als die älteren Manuskripte, vor allem durch die Einführung von Gold und Silber, das die rein irischen Illuminatoren niemals gebrauchten. Illuminierte Manuskripte wurden in Irland bis ins 10. Jahrhundert geschaffen; freilich ist die spätere Schule keineswegs jener ebenbürtig, die uns das Buch von Kells geschenkt hat. Der Einfluß der irischen Illuminatoren war besonders in Schottland und in Northumberland wirksam und reichte nicht nur bis nach Canterbury und anderen Städten des südlichen England, sondern bis zu vielen Städten des europäischen Kontinents, wohin er durch die unermüdlichen irischen Missionare verpflanzt wurde. Die Bibliothek von St. Gallen besitzt eine Anzahl prachtvoll illuminierter Bücher des späteren irischen Stils. Der irische Einfluß drang sogar bis nach Skandinavien. Hier finden sich typisch keltische Formen in dem Ornament derjenigen Holzkirchen des 11. und 12. Jahrhunderts, die als die frühesten christlichen Denkmäler des Landes gelten.

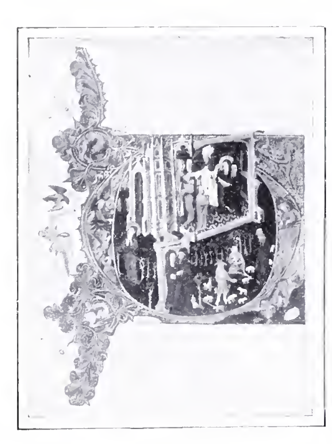


Abb. 268.
Initial aus einem Manuskript des späten 14. Jahrhunderts. (Britisches Museum.)

Durch die nähere Verbindung mit Rom, welche durch die Synode von Whitby 664 und ihre Folgen entstand, nahm der Charakter der anglo-keltischen Miniaturkunst naturgemäß ein neues Gesicht an. Italienische Anregungen wirkten auf die alten keltischen Vorstellungen ein, und diese Verbindung erzeugte einen Stil, der für die englische Buchkunst zu jenen Zeiten charakteristisch wurde, in denen sie als die führende Kunst Europas galt. Ein zarter, aber allmählich wachsender Einschlag klassischen Empfindens in der Behandlung der menschlichen Gestalt und der Gewandbildung



Abb. 269.
Seite aus der Apokalypse, Royal Ms. 19 B. XV. (Britisches Museum.)

zeigt das. Die rein ornamentalen Teile behalten ihren keltischen Charakter lange Zeit, und wie er endlich verschwindet, ist auch die klassische Note verklungen und Gestalten wie Ornamente haben sich zu einem Stil verschmolzen, der mit der gotischen Bewegung in ihrer Gesamtheit streng zusammengeht. Vom Ende des 10. Jahrhunderts bis in die ersten Jahre des 15., mit Ausnahme eines kurzen Rückschlags nach der Mitte des 14. Jahrhunderts, war die englische Miniaturisten-Schule die einflußreichste Europas.

Es war ein berühmter englischer Schreiber und Gelehrter, Alkuin von York, mit dessen Hilfe Karl der Große die sogenannte anglo-karolingische Schreib- und Miniatoren-Schule gründete. Alkuin überwachte die Herstellung zahlreicher Manuskripte in den Benediktinerklöstern Frankreichs — in Tours, Soissons, Metz u. a. Er gab die Vulgata neu heraus, und ein prachtvoll geschriebenes und illuminiertes Manuskript des Britischen Museums wird für die für Karl den Großen geschaffene Kopie dieses Buches gehalten. „Die figürlichen Motive sind im wesentlichen klassisch, vor reichem Hintergrund im Stil der römischen Architektur, mit ungewöhnlicher Pracht und Genauigkeit und selbst mit ziemlich richtiger Perspektive gezeichnet. Die Initialen und alle konventionellen Ornamente verraten das nordische Stilgefühl, das Alkuin selbst aus York eingeführt hatte. Die zierlichsten und verschlungensten Flechtmotive, wie sie zuerst in den wundervollen Manuskripten der keltischen Mönche auftreten, sind in freier Weise in die Bordüren und die großen Kapitalen eingeführt.“ (Middleton.)



Abb. 270.
Seite aus dem Harley Ms. 7026, Folio 4B.
(Britisches Museum.)

Wie Northumberland Karl dem Großen den Künstler Alkuin geschenkt hatte, um ihm bei der Schöpfung einer französischen Illuminatoren-Schule zu helfen, so wirkte nach der völligen Zerstörung der northumbrischen Kultur im 9. Jahrhundert durch die dänischen Raubgesellen die von Alkuin geschaffene Bewegung

auf dies Land zurück und fachte das erloschene Feuer wieder an. Und so geschah es nicht nur in Northumberland. Gleich Karl dem Großen war auch Alfred der Große ein leidenschaftlicher Freund von Kunst und Literatur. In seiner Hauptstadt Winchester und in den großen Benediktinerklöstern seines Landes entstand eine neue Schule. In den ersten Schöpfungen dieser neuen Bewegung zeigt sich noch karolingischer Einfluß. Das berühmte Chatsworth Benedictional, geschrieben von Godeman, dem Kaplan Aethelwolds, des Bischofs von Winchester, ist ein Beispiel hierfür. In seinen dreißig ganzseitigen Miniaturen verbindet es Züge der karolingischen und der mehr individuell englischen Schulen. Seine Entstehung fällt in die Jahre um 965.



Abb. 271.
Der Papst und der Goldschmied.
(Sir David Wilkie.)

Ein anderes Zentrum der Buchkunst war die Benediktinerabtei von Glastonbury unter St. Dunstan, selbst einem tüchtigen Künstler. Die Bodleiana besitzt eine Darstellung Christi mit einem hingestreckten Heiligen zu seinen Füßen, die nach einer Notiz des 12. Jahrhunderts von Dunstan selbst herrühren soll.

Neben der anglo-karolingischen Schule von Winchester war auch noch eine durchaus einheimische Schule angelsächsischer Illuminatoren tätig. Im 11. Jahrhundert hatte diese eine ungewöhnliche künstlerische Höhe erreicht, besonders in einer Schaffensweise, deren Wirkung fast ausschließlich auf der Durchbildung der Linie beruhte. Mit dem 12. Jahrhundert führte der Wettbewerb dieser Schulen zu einer besonders kraftvollen Entwicklung in der Kunst der illuminierten Manuskripte. Der Fortschritt steigerte sich mächtig im Verlauf dieses Jahrhunderts, bis er in den prachtvollen englischen Miniaturen des 13. Jahrhunderts gipfelte, die lange in ganz Europa nicht ihresgleichen hatten. Eine knappe Analyse der besten Arbeiten dieses Jahrhunderts zeigt, daß sowohl keltische wie angelsächsische und normännische Traditionen zu ihrem schließlichen Aufschwung geführt hatten, obwohl der Einfluß des letztgenannten Elements



Abb. 272.
Die Mutter des Künstlers.
(A. Geddes.)

wahrscheinlich am stärksten war. Er reichte in der Tat über das gesamte Reich der Anjou bis hinab zu den Pyrenäen.

Bis vor kurzer Zeit lehrte die Kunstgeschichte, daß die französischen, d. h. die Pariser Illuminatorenschulen nicht nur am Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts in Europa die Führung hatten, sondern auch den Nährboden für jede hervorragende Leistung sonst abgaben. Englische Gelehrte traten dieser Ansicht entgegen, und wir sind heute beinahe zur allgemeinen Anerkennung der Tatsache gelangt, daß England fast allein den Ruhm der künstlerischen Führung beanspruchen darf. Ohne England wäre der Illuminationsstil, wie er in dem königlichen Gebiete von Frankreich von der Zeit des heiligen Ludwig ab vorherrschte, vollkommen unerklärlich. Der Bruch in der geschichtlichen Kontinuität wäre allzu deutlich. Es war der englische Herd, von dem die französischen Buchkünstler das Feuer nahmen, das sie im 14. Jahrhundert zu einer so gewaltigen Flamme anfachten.



Abb. 273. St. Jacques, Lisieux. (C. J. Watson.)

Durch das ganze 14. Jahrhundert und bis in die ersten zwanzig oder dreißig Jahre des 15. wurde der Stil der englischen Buchmaler — unähnlich dem auf dem Kontinent — mehr und mehr national. Der Wert seiner Leistungen schwankte außerordentlich. Die Zeit des schwarzen Todes erstickte fast alle Kunst und erst am Ende des 14. Jahrhunderts finden wir wieder tüchtigere Leistungen. Noch im Beginn der Kriege der beiden Rosen hielt sich dieser Aufschwung und viele prachtvolle Manuskripte entstanden in den Jahren von 1380—1430.

Abb. 274. St. Méry, Paris. (Hedley Fitton.)

Radierung

Die Kunst der Radierung erlebte in England eine seltsame Entwicklung. Nachdem sie, als eine selbständige und abgeschlossene Technik, von Rembrandt erfunden

war, blieb sie mehr als anderthalb Jahrhunderte von den englischen Künstlern unbeachtet. Dann erst keimte sie, wie eine vergessene Saat, plötzlich in der Kunst zweier schottischer Maler empor und blühte so gesund und harmonisch auf, wie sie Rembrandt hinterlassen hatte. David Wilkie (Abb. 271) und Andrew Geddes (Abb. 272) haben nur wenige Radierungen geschaffen, aber diese beweisen zur Genüge, wie wunderbar sie die Eigenart dieser Kunstgattung beherrschten. Ihr Versuch, wenn wir es so nennen dürfen, eine schlafende Kunst wieder zu erwecken, wurde durch eine der kleinen Ironien der Natur vereitelt, nämlich durch die Gründung des Radierklubs, einer lockeren Verbindung von Malern, die weder das Können noch das Wollen wirklicher Griffelkünstler besaßen. Diese Leute dachten überhaupt nur in Anekdoten und in den Anekdoten anderer. Ihre Platten haben, kurz gesagt, keine Spur von dem richtigen Stil und sind jetzt tatsächlich vergessen. Das Wirken von Wilkie und Geddes blieb freilich nicht erfolglos. Kurz nach der Mitte des Jahrhunderts traten zwei Radierer auf, die in Zukunft zu den ganz großen Meistern gehören werden. Der eine von ihnen war James Mc Neill Whistler (Abb. 275), der andere sein Schwager Haden (Abb. 277). Fast sein ganzes Leben lang posierte Whistler als Anti-Engländer, obwohl seine Kunst in Wirklichkeit bis in die Knochen englisch war. Sie war in ihrem innersten Wesen eine Kunst der Erregung, der Selektion, bis zu einem vollkommenen Untertauchen in Empfindung. Whistler hielt sich für den geistigen Lenker seiner Kunstmittel, aber ihr eigentlicher Herr war, wie bei Méryon, sein Temperament. Als Maler besaß Whistler einen anderen Charakterzug des Engländers. Er war ein Eigener, ein Individualist, ein Mann, der sich fast gänzlich von seiner Umgebung und von den Einflüssen der Überlieferung getrennt hatte. Als Radierer konnte er aber der vollbürtige Enkel der besten Griffelkünstler heißen, die vor



Abb. 275. Miss Seymour Haden. (Whistler.)



Abb. 276. April in Kent. (F. Short.)

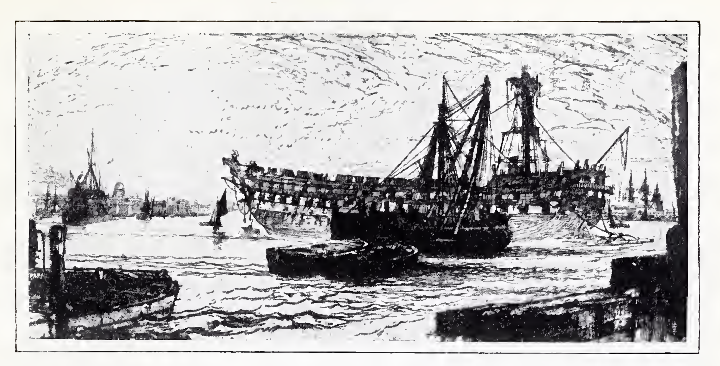


Abb. 277. Der Agamemnon. (Sir F. Seymour Haden.)

ihm geschaffen haben. Sein Schwager Sir Francis Seymour Haden war moderner und selbständiger als er, aber auch kühler, bewußter und verstandesmäßiger. Whistlers Können als Radierer wurde im Jahre 1871 allgemein bekannt, als eine Folge von „Sechzehn Radierungen nach Szenen an der Themse und anderen Gegenständen“ erschien. Von dieser Zeit an bis zu seinem Tode galt er als der größte Meister seiner Kunst seit Rembrandt; seine einzigen Rivalen in der Gegenwart waren die zwei schon genannten Sir Francis Seymour Haden und Charles Méryon. Die Kunst Méryons darf getrost für England in Anspruch genommen werden. Sein Vater war Engländer und seine künstlerischen Vorstellungen flossen aus einer rein englischen Phantasie, die von dem Bilde der Stadt Paris befruchtet und von einer leicht krankhaften Note getönt wurde.



Abb. 278. Mühle in Wirral. (F. Burridge.)

Das von den Arbeiten Whistlers und Seymour Hadens angefachte Interesse führte zu einer geradezu fieberhaften Jagd nach anderen Radierern, die den Ruhm Méryons begründete, und weiterhin dazu, daß viele unserer jungen Künstler den Ausdrucksmöglichkeiten der Radierung aufs eifrigste nachspürten. In den letzten zwanzig Jahren etwa hat sich die Zahl der Maler-Radierer — so nennen wir diejenigen Radierer, die nicht nach Vorbildern arbeiten — außerordentlich

vermehrt, oder ist vielmehr vermehrt worden, und viele ihrer Vertreter haben ein Talent gezeigt, das ihnen einen dauernden Platz unter den Meistern ihrer Kunst sichert.

Die reproduktive Radierung, d. h. die Anwendung der Radierung für Zwecke, die früher dem Kupferstich eingeräumt waren, ist auf dem Kontinent weit mehr entwickelt worden als in England, obwohl England den Hauptmarkt für ihre Erzeugnisse abgibt. Doch ist einer der hervorragendsten unter allen Künstlern dieser Art ein Engländer, W. E. Hole, R. S. A., dem wir einige ausgezeichnete Platten nach Rembrandt und nach den Meistern der sogenannten romantischen Schule in Frankreich verdanken.

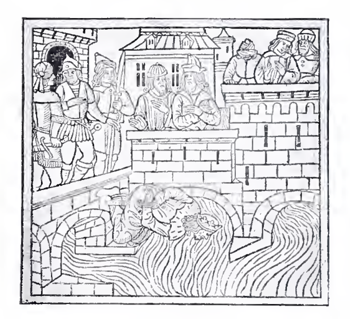


Abb. 279.
Holzschnitt aus dem „Fall of Princis."

Kupferstich

Der Kupferstich, im eigentlichen Sinne des Wortes die Anwendung des Grabstichels oder der Nadel, um Vertiefungen in die Kupferplatte einzugraben oder einzuritzen, ist in England niemals besonders gepflegt worden. Er verlangt eine gewisse Geduld und Genauigkeit, die der englischen Nation nicht in dem Maße zu Gebote steht, wie einigen ihrer künstlerischen Rivalen. Tatsächlich ist die Kunst des Stechens eine Art Kritik. Ihre hervorragenden Leistungen beruhen auf einer Verstandesanlage nicht unähnlich jener, die etwa einen Mann dazu bestimmt, sein Leben der Untersuchung Shakespeares — Wort für Wort, Silbe für Silbe, Buchstabe für Buchstabe — zu widmen. Das Auge des Engländers liebt Wirkungen und findet keinen Reiz in den Kunstmitteln. Technische Richtwege und Abkürzungen sind dem Engländer wertvoll, und dementsprechend hat er sich als Holzschneider ausgezeichnet und neuerdings eine Art reproduktiven Mischstil erfunden: eine Methode, bei der Radierung, Kupferstich und Mezzotinto in gleicher Weise beteiligt sind. Die wundervollen auf diese Weise hergestellten Drucke gefallen freilich denjenigen nicht, die außer ihren ästhetischen Neigungen einen besonderen Sinn für Stileinheit besitzen.



Abb. 280. Holzschnittinitiale zu Foxe, Martyrs.

Mezzotinto

Während diejenigen graphischen Verfahren, die sich auf die Verwendung der Linie gründen, dem englischen Empfinden nur wenig zusagen, so gilt das nicht von dem Mezzotinto (Schabkunst), der dem Reiz der Malerei in seinen Wirkungen näher kommt als irgend eine andere Form der künstlerischen Reproduktion. Die Kunst des Mezzotinto ist eine Erfindung Ludwigs von Siegen, eines Offiziers von halb holländischer und halb deutscher Abkunft im Dienste des Landgrafen von Hessen-Kassel. Er teilte sie dem Prinzen Ruprecht mit, der sie als erster in kraftvoller, breiter Manier verwendete. Vom Prinz Ruprecht dürfte Sir Christopher Wren, dem man früher die Erfindung zuschrieb, das Verfahren gelernt haben. Zwei kleine Mezzotintos nach Negerköpfen hält man für seine Arbeit. Der erste, der die vollen Ausdrucksmöglichkeiten des Verfahrens begriff, war ein Holländer, Abraham Blooteling (1634 bis 1700?), der in London von 1672 bis zu seinem Tode ansässig war. Lassen wir die Arbeiten des Prinzen Ruprecht beiseite, von denen der „Große Henker“ die beste ist, so ist der früheste englische Mezzotinto, meines Wissens, ein Bildnis Karls II., von William Sherwin, das 1669 datiert ist. Ungefähr zu derselben Zeit erschienen in London Blätter mit dem Namen von Richard Tompson und Alexander Browne; es ist aber nicht bekannt, ob diese Männer Künstler oder nur Herausgeber waren. Edward Lutterell (oder Luttrell), ein



Abb. 281. Stich aus Harringtons „Ariosto“.

Irländer von Geburt (1650?—1710?)[1], Francis Place (1647—1728), R. Williams (blühte von 1680—1700) und Isaac Beckett (1653—?) — alle diese Künstler führten die große Entwicklung des achtzehnten Jahrhunderts mit herauf, die schließlich durch John Smith (1652?—1742) beschlossen wurde. Smith hatte das Glück, zu gleicher Zeit einen freigebigen Gönner und einen Künstler zu finden, dessen Arbeiten für die Wiedergabe durch den Schaber besonders geeignet waren: nämlich Sir Godfrey Kneller, nach dem er nicht weniger als 138 Platten schuf. Doch blieb Kneller Smith nicht treu und beschäftigte auch Jean Simon (1675 bis 1755?), einen Franzosen und Schüler von Smith, um einige seiner Gemälde zu reproduzieren. Auch Simon kann zu der englischen Schule der Mezzotintokünstler gerechnet werden, denn erst in London griff er statt zum Grabstichel zum Schaber und widmete sich der „schwarzen Kunst". Auch William Faithorne der Jüngere, der schon als Kupferstecher erwähnt worden ist, schuf Mezzotintoblätter. George White (blühte 1714 bis 1731) gilt als der erste, der den Umriß in Kupfer stach, bevor er den Mezzotintogrund schuf. Zwei der fleißigsten Schabkünstler in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren die beiden John Fabers, Vater und Sohn, die aus dem Haag nach England kamen, als der letztere drei Jahre alt war. Der jüngere Faber ist am meisten durch seine Blätter nach den Porträts der Mitglieder des Kit-Cat Clubs von Kneller bekannt.



Abb. 282. Herzog von Monmouth. (Abr. Blooteling nach Sir Peter Lely.)



Abb. 283. Elisabeth und Emma Crewe. (John Dixon nach Sir Joshua Reynolds.)

Am Ende des ersten Viertels des 18. Jahrhunderts geriet die Schabkunst in England in Vergessenheit. Ihre Meister starben allmählich aus und die Nachfolger schufen nur Minderwertiges; immerhin war unter den Letzteren eine Persönlichkeit wie Thomas Beard, der,

[1] Die irische National-Galerie besitzt ein Pastellbildnis von Lutterell, das auf der gerauhten Fläche einer für Mezzotinto hergerichteteten Kupferplatte gezeichnet ist.

ohne je selbst ein hervorragender Künstler zu werden, eine nicht unwichtige Rolle in der Geschichte der Schabkunst spielt. Er ging nach Dublin, wo er das erste Mezzotinto in Irland schuf, und legte den Grund für jene spätere wichtige künstlerische Bewegung. John Brooks, der erste einheimische irische Schabkünstler, hatte sein Interesse erregt. Er kam nach London, lernte die Schabtechnik, kehrte dann nach Irland zurück und übte seine Kunst dort eine Weile aus. Mit ihm ging Andrew Miller, ein Schüler Fabers des Jüngeren, nach Irland. Diese drei, Beard, Brooks und Miller, hielten die Schabkunst in den toten Jahren des 18. Jahrhunderts lebendig und bereiteten durch eine von Brooks gegründete Schule jene mächtige Bewegung vor, welche ein Kennzeichen der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bildete.



Abb. 284. Mrs. Abington als „Komische Muse". (John Watson nach Sir Joshua Reynolds.)

Diese Entwicklung war anfangs fast ausschließlich das Werk irischer Künstler. Der größte unter ihnen war James Mac Ardell, ein Schüler von Brooks, dessen beste Blätter selten erreicht und niemals übertroffen worden sind. Seine Lebenszeit war nur kurz: er starb mit siebenunddreißig Jahren und hinterließ mehr als zweihundert Platten. Sein Ruhm gründet sich hauptsächlich auf eine Reihe von siebenunddreißig Platten nach Reynolds; doch sind viele seiner Platten nach anderen Malern, von van Dyck bis Hudson, diesen durchaus ebenbürtig.



Abb. 285. Lady Chambers. (J. MacArdell nach Sir Joshua Reynolds.)

Ein Zeitgenosse von Mac Ardell war sein Landsmann Richard Houston, der vielleicht sogar jenen erreicht hätte, wäre auf seinem Charakter nicht der dunkle Flecken, der das geistige Bild so vieler begabter Irländer schändet, Unmäßigkeit. Er hinterließ ungefähr 160 Platten außer einer großen Zahl minderwertiger Arbeiten, zu denen er durch seinen eigenen Unverstand gezwungen war. Richard Purcell und Charles Spooner verfielen in dieselben Fehler wie Houston, kamen ihm aber an Talent nicht gleich. Andere irische Künstler waren Michael Ford, Michael Jackson, E. Fisher (Abb.286), John Dixon (Abb.283), J. Watson

und Thomas Frye. Frye war ein individuellerer Künstler als die meisten Stecher. Seine Zeichnungen sind vorzüglich und seine besten Arbeiten sind lebensgroße Porträtköpfe, die er mit Hilfe seiner eigenen Zeichnungen nach dem Leben geschaffen hat. Der letzte der irischen Schabkünstler war James Watson; er starb im Jahre 1790 und hinterließ eine Tochter Karoline, die selbst als Punktierkünstlerin einen guten Namen erlangte.



Abb. 286. Die Hoffnung nährt die Liebe. (Edward Fisher nach Sir Joshua Reynolds.)

Die von Ludwig von Siegen im Jahre 1642 begründete Kunst erreichte in den letzten dreißig Jahren des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Einzelne Blätter hatten schon lange vorher das höchste Niveau erreicht — z. B. Blootelings Monmouth (Abb. 282), die besten der Arbeiten von John Smith, MacArdells Lady Chambers (Abb. 285), und andere —, doch erst als die englischen Künstler durch das Beispiel der irischen Schüler von James Brooks aufgestachelt waren, erhob sich ihre Kunst gleich einem prächtig blühenden Baum, der mit seinen Früchten das bewundernde Land weithin überschüttete.

Der erste Künstler dieser großen Zeit war John Finlayson, dessen wundervolles Blatt, die Herzogin Elisabeth von Argyll, im Jahre 1770 erschien. Ihm folgte unmittelbar William Pether, der durch seine Platten nach Rembrandt und nach den Kerzenlichtszenen von Wright of Derby bekannt wurde; John Watts, ein kraftvoller Künstler, der aber seinen Beruf mehr oder weniger als Dilettant ausübte, Philip Dawe, der wie Pether besonders die Wiedergabe von Kerzenlichtszenen liebte. Ferner Jonathan Spilsbury, Giuseppe Marchi, ein Schüler von Reynolds und schließlich zwei Künstler, die alle die genannten überragten, Valentine Green und John Jones.



Abb. 287. Die Ladies Waldegrave. (Valentine Green nach Sir Joshua Reynolds.)

Green, geboren 1739, kam 1765 nach London, wurde 1775 Mitglied der Akademie und starb 1813. Die Vorzüge seiner Arbeiten sind die außerordentliche Feinheit

des Striches und die Genauigkeit in der Wiedergabe des Originales. Zu seinen besten Arbeiten gehören die Ladies Waldegrave (Abb. 287), Lady Delmé und die Countess of Aylesford nach Reynolds, sowie Ozias Humphry nach Romney. John Jones wurde um 1745 geboren und starb 1797. Er gehörte zu den vielseitigsten Schabkünstlern und seine Arbeiten sind nach ihrer Technik wie nach ihrem Werte außerordentlich verschieden. Zu seinen besten Arbeiten gehören Lady Price (Abb. 288) und Charles James Fox nach Reynolds und Dulce Donum nach W. R. Bigg. Earlom (1743—1822) war ein ebenso unternehmender wie ungewöhnlich geschickter Künstler, denn er schabte so schwierige Gegenstände wie die Blumenstücke von van Huysum und die Landschaften von Hobbema. Als die glänzendste Gestalt in der Reihe der Schabkünstler aber muß John R. Smith (1752—1812) gelten (Abb. 289, 291). Seine zahlreichen Platten übertreffen alle anderen an Qualität und seine Technik war in jeder Beziehung musterhaft. Seine erste Platte, ein Porträt von Pascal Paoli ist 1769 datiert; um 1809 gab er seine Tätigkeit auf[1].



Abb. 288. Lady Caroline Price. (John Jones nach Sir Joshua Reynolds.)

Das technische Können der Schabkünstler hielt sich bis lange in das 19. Jahrhundert; aber die Aufträge waren dann weit geringer als in früherer Zeit. Der Stil der englischen Maler eignete sich bei weitem nicht mehr so für die Wiedergabe in Schabkunstmanier wie in den Tagen von Reynolds und Romney, und das Kostüm wurde unter dem stetig wachsenden Druck des schlechten Beispiels aus Frankreich allmählich immer unmalerischer. So darf es nicht wundernehmen, wenn diese Kunst noch vor der Mitte des Jahrhunderts tatsächlich verschwand und wenn sie sich nach ihrem Wiederaufleben hauptsächlich den großen Meistern aus

[1] Andre Künstler aus der Blütezeit der Schabkunst waren: Thomas Watson (1743—?), William Dickinson (1746—1823), Robert Dunkarton (1744—1811), John Murphy (blühte 1780—1809), Charles Townley (1746—1800 ?), James Walker (1748—1819), William Doughty (tätig 1775—1782), Henry Hudson (tätig 1782—1793), Thomas Burke (1749—1815), Josiah Boydell (1750—1817), John Dean (gest. 1793) und Thomas Park (geb. 1760; arbeitete bis 1797), Joseph Grozer (1755 ?—1799 ?) und Charles Howard Hodges (1764—1837). Schabkünstler des 19. Jahrhunderts, die mehr in das Ende der großen Zeit als in die moderne Periode gehören, sind John Young (1755—1825), William Say (1768—1834), der zuerst auf Stahl arbeitete, George Townley Stubbs (1756—1815), William (1766—1816), und James (1769—1859) Ward, George Dawe (1781—1829), George Clint (1790—1835), S. W. Reynolds (1773—1835), William Whiston Barney (gest. 1800), Charles Turner (1773—1857), Henry Meyer (1782—1847), Thomas Lupton (1791—1873), John Richardson Jackson (1819—1877), John Charles (1795—1835) und James (1800—1838) Bromley, David Lucas (1802—1881) und Samuel Cousins (1801—1887).

der Zeit der George zuwandte. Im 19. Jahrhundert wurde die Technik der Schabkunst durch zwei neue Erfindungen bereichert. Zuerst machte man Versuche, auf Stahl statt auf Kupfer zu schaben, allerdings mit beträchtlicher künstlerischer Einbuße. Dann wurde das Verfahren erfunden, das Kupfer zu verstählen, indem man es auf galvanischem Wege mit einer dünnen Stahlschicht bedeckte. — Dies Verfahren ist jetzt allgemein in Gebrauch, obwohl eine so behandelte Platte nicht so tiefe und weiche Effekte gestattet, wie sie das bloße Kupfer hergibt.



Abb. 289. Sir Harbord Harbord. (J. R. Smith nach Gainsborough.)

Die eigentliche echte Schabkunst wurde mehr und mehr mit der Kupferstichkunst verbunden, bis in den Arbeiten von Samuel Cousins beide so verschmolzen sind, daß die künstlerische Wirkung durchaus von ihnen gleichmäßig getragen wird. Blätter wie der Sommernachtstraum von Cousins könnte man den Aquarellzeichnungen des 18. Jahrhunderts vergleichen, deren Konturen den gestochenen Linien, deren aquarellierte Teile den geschabten Stellen entsprechen (Abb. 293).

Die Natur der Schabkunst machte sie vor allem für die Wiedergabe figürlicher Darstellungen geeignet, unter diesen für Porträts und unter denen wieder für solche, bei denen die Modellierung der Köpfe und des Kostüms von einer gewissen malerischen Breite ist. Ideale Gegenstände für den Schabkünstler sind die Porträts von Lely, Hogarth, Reynolds (besonders die, bei denen die Gewandpartien von Peter Toms gemalt sind), Raeburn und Romney; auch zahlreiche Porträts von Hoppner und einige von Lawrence fordern eine derartige Wiedergabe heraus. Nur die Arbeiten von Gainsborough schmiegen sich der Technik nicht so bequem an. Sein Helldunkel ist nicht locker, seine Pinselführung nicht breit genug, um den Schabkünstler zu reizen. Die köstliche Farbe und unvergleichliche Grazie, die ihm seinen eigenen Ruhm



Abb. 290.
Salisbury von den Wiesen aus.
(David Lucas nach Constable.)

verschafft haben, sind durch keine Schwarz-Weiß-Technik in vollem Umfange wiederzugeben.

Die Landschaft ist ein ungeeignetes Motiv für den Schabkünstler. Zwar arbeitete Earlom mit viel Geschick nach Hobbema, Turner und seine Radierer (Abb. 292) erreichten mit ihrer Mischtechnik in dem Liber Studiorum wundervolle Wirkungen und David Lucas (Abb. 290) schuf die genialen Bilder Constables mit beispielloser Kraft nach. Aber selbst die besten Arbeiten erwecken in uns nicht die Empfindung, daß hier etwas mit vollendetem Geschmack und vollendeter Kunst seinem eigentlichen Zweck entsprechend geleistet ist, ein Empfinden, das bei den besten Mezzotintos nach Reynolds und Romney so stark ist.



Abb. 291.
Mrs. Carwardine und ihr Kind.
(J. R. Smith nach Romney.)



Abb. 292. Raglan Castle.
(J. M. W. Turner. Liber Studiorum.)

Die neuern Schabkünstler sind hauptsächlich der älteren reineren Technik nachgegangen. Die verstählten Kupferplatten erlauben den Druck großer Auflagen ohne die Spuren von Abnutzung. So hat man den Gebrauch von Stahlplatten in der Praxis ganz aufgegeben und die besten modernen Blätter sind künstlerisch nicht viel weniger reizvoll als die aus der großen Zeit der Schabkunst.



Abb. 293. Lady Peel.
(Samuel Cousins nach Lawrence.)

Literatur zu Kapitel XII.

Gardner, J. Starkie, Ironwork. Viktoria und Albert-Museum-Handbuch. 1893 und 1907. — Burlington Fine Arts Club, Catalogue of an Exhibition of Chased and Embossed Steel and Ironwork. 1900. — Stuhlfauth, G., Die altchristliche Elfenbeinplastik. 1896. — Viktoria und Albert-Museum-Handbuch, Ivories; Reproductions of Carved Ivories. 1890. — Imelmann, Rudolf, Wanderer und Seefahrer im Rahmen der altenglischen Odoaker-Dichtung. Berlin 1908.

Burlington Fine Arts Club, Catalogue of European Enamels. London 1897. — Viktoria und Albert-Museum,

Catalogue of English Enamels (Sammlung Schreiber). London 1885. — Gardner, J. S., English Enamels. 1894. — Hermann, P., On Glass and Enamel Painting. 1897. — Brown, K. M., The Art of Enamelling on Metal. 1900.

Day, Lewis F., Windows, a Book about Stained and Painted Glass. 1897; derselbe im Viktoria und Albert-Museum-Handbuch, Stained Glass Windows. — James, M. R., The Windows of King's College. Cambridge 1899. — Burlington Magazine für Oktober 1907.

Alford, Lady Marian, Needlework as Art. — Caulfield, S. F. A., and Saward, B. C., Dictionary of Needlework. London 1881.

Middleton, J. H., Illuminated Manuscripts in Classical and Mediæval Times. 1892. — Molinier, E., Les manuscripts et les miniatures. Paris 1892. — Thompson, Sir E. Maunde, English Illustrated Manuscripts. 1895. — Warner, G. F., Illuminated Manuscripts in the British Museum 1899. — Vitzthum, Graf Georg, Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des heil. Ludwig bis zu Philipp von Valois. Leipzig 1907. — Burlington Fine Arts Club, Catalogue of Illuminated MSS. 1908.

Short, Frank, The Making of Etchings. 1888. — Herkomer, Sir Hubert von, Etching and Mezzotint Engraving. 1892. — Wedmore, F., Etching in England. 1895; Whistler's Etchings. 1899. — Whitman, A. C., The Masters of Mezzotint. 1898. — Davenport, Cyril J., Mezzotints. 1904. — Woodberry, G. E., History of Wood Engraving. — Chatto, W. A., A Treatise on Wood Engraving. London 1839. — Hamerton, P. G., The Graphic Arts. London 1882. — Gleeson-White, J. W., English Illustration. 1897. — Wedmore, F., Fine Prints. 1897. — Frankau, Julia, Eighteenth-Century Coloured Prints. 1900. — Fagan, L. A., History of Engraving in England. 1893; Catalogue of Engraved Work of W. Woollett. 1885; Catalogue of Engraved Work of W. Faithorne. — Bryan, Michael, Dictionary of Painters and Engravers. Ausgabe von 1898 usw. — Dobson, H. A., Bewick and his Pupils. — Cundall, J., A Brief History of Wood Engraving. 1895.



Abb. 294. Englische Elfenbeinschnitzerei des 14. Jahrhunderts. (Viktoria und Albert-Museum.)



Abb. 295. Fresko aus St. Stephan, Westminster. (Britisches Museum.)

KAPITEL XIII

Die Malerei in England von ihren Anfängen bis zur Geburt Hogarths

Die Reste der frühen Malerei in England sind gering, wenn auch keineswegs so gering, wie die landläufige Vorstellung von der englischen Kunst vermuten läßt. Wo die Verhältnisse günstig waren, sind Denkmäler der alten Malerei erhalten, zum Beweis dafür, daß hier, wie in anderen Ländern, alle Kunstarten vertreten waren und daß in dem Kreise der Schaffensformen, die sich unter dem Banner Apolls scharen, keine ernstliche Lücke bestand. Nimmt man irgend eine Landkirche aus den Tagen der frühen Gotik, die nicht gerade besondere Schätze besitzt, aber innen mit alter Tünche überdeckt ist, so kommt man, wenn man diese sorgfältig entfernt, mit Sicherheit auf Spuren farbiger Dekoration: Kreuzigungen, jüngste Gerichte, Gestalten von Heiligen und Bischöfen. Die britischen Inseln waren nicht jenen verschiedenartigen Einflüssen ausgesetzt, die auf die südlichen Völker des Kontinents wirkten, und daher können sie sich auch nicht eines solchen Reichtums an frühen Malereien rühmen. Was immer aus dem Osten oder Süden zu ihnen kam, hatte eine so weite Reise zu machen und war so vielen wirkenden Kräften auf seinem Wege preisgegeben, daß seine Denkmäler einheitlicheren Stiles sind als verwandte Leistungen in anderen Ländern. Zu den besseren Beispielen von Wandmalerei gehören die Dekorationen der Galilee-Kapelle in Durham. Von der Malerei, die wenigstens drei Gewölbejoche bedeckte und wahrscheinlich rund um die ganze Kapelle lief, ist jetzt nur noch die in einem Joche erhalten. Sie zeigt die

Darstellung eines Wandbehanges in genauem Anschluß an den Miniaturstil des 13. Jahrhunderts und die zwei vornehm empfundenen Gestalten von Bischöfen.

Wir sahen, daß die englische Miniaturmalerei im allgemeinen derjenigen, die in anderen Ländern bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts vorkommt, weit überlegen war. Ihre Kennzeichen waren Kühnheit der Auffassung, Temperament und Geschmack in der Durchbildung. Von den frühesten Zeiten der keltischen Klöster an bis zum Beginn der Kriege der beiden Rosen arbeitete man in ihr mit unermüdlicher Emsigkeit, und so sind trotz der zerstörenden Einflüsse der Reformation und des puritanischen Eifers ihre Werke noch heute ebenso prächtig wie zahlreich. Diese Schöpfungen beweisen an sich zur Genüge, daß die Malerei im Mittelalter auf den britischen Inseln sich in normaler Weise entwickelte. Und sie stehen keineswegs allein. Außer den roheren Wandmalereien, die wir eben erwähnten, gibt es noch eine Anzahl Gemälde, die sich deutlich von zeitgenössischen Arbeiten des Kontinents unterscheiden und für ihre Zeit auf ganz außerordentlicher Höhe stehen. Drei Hauptbeispiele von ihnen sind hier abgebildet (Abb. 295—297). Das Bildnis Richards II. in Westminster gehört im Hinblick auf seine Entstehungszeit, seinen Maßstab und seine Qualität zu den wichtigsten Stücken seiner Art in Europa. Das Wiltonbildnis desselben Königs mit seinen zugehörigen Teilen ist noch von intimerem Reize. Der Stil dieser Bilder unterscheidet sich deutlich von allem, was damals auf dem Kontinent geschaffen wurde, und nähert sich mehr dem anderer englischer Arbeiten dieser Periode. Das dritte Beispiel ist ein Stück aus einer Reihe von Wandmalereien, die aus der St. Stephans-Kapelle zu Westminster in das Britische Museum überführt worden sind[1]. Es gehört augenscheinlich in die Mitte



Abb. 296. Richard II. Westminster. (Meister unbekannt.)

[1] Vor dem Brande von 1834 besaß die St. Stephans-Kapelle auch ein Bildnis des knienden Eduard III.

des 14. Jahrhunderts und seinem ausgesprochen individuellen Stil nach enger zu den englischen Miniaturen als zu irgendwelchen Arbeiten in Italien oder Frankreich. Die Bewegung der Gestalten ist mannigfaltig, vielleicht zu mannigfaltig, und von dramatischem Leben. Die Modellierung ist sehr weich, die Gewandbehandlung außerordentlich sorgfältig, das Kolorit leuchtend und reich. Alle diese Vorzüge finden sich in sämtlichen der genannten Darstellungen, obwohl ihre Entstehungszeit ungefähr um ein halbes Jahrhundert voneinander abweicht. Von Arbeiten auf dem Kontinent kommen ihnen gewisse frühe französische Malereien am nächsten, z. B. die von Jean Malouel, der von englischen Malern beeinflußt sein mag, so wie französische und flämische Illuminatoren durch englische Buchkünstler beeinflußt worden sind. Die charakteristischen Eigenschaften der gotischen Malerei in England sind, kurz gesagt, energische Bewegung und reiches Kolorit — eine seltene Vereinigung, wie sie sich in der toskanischen Kunst jener Zeit keineswegs in demselben Grade findet.



Abb. 297. Richard II. und Heilige. (Wilton House.)

Immerhin weist die Malerei in England vor der Ankunft Holbeins um die Mitte der Regierungszeit Heinrichs VIII. wenig hervorragende Werke und wenig inneren Zusammenhang auf. In dem Kriege der beiden Rosen wurde unter allen beweglichen Kunstwerken schreckliche Verwüstung angerichtet und das Schicksal, das die kirchlichen Kunststätten einige Jahre vor ihrer Auflösung bedrohte, wirkte auch auf die künstlerische Schaffenskraft sehr entmutigend. Der deutsche



Abb. 298. Margaret Beaufort. (Meister unbekannt.) National-Porträt-Galerie.

Maler kam also im geeigneten Augenblick, um durch sein Schaffen die englische Kunst zu neuen Taten anzuspornen. Mit Ausnahme der Wilton- und Westminsterbildnisse gehören die frühesten englischen Arbeiten, die wir jetzt Gemälde nennen dürfen, in die Jahre seiner Tätigkeit und beweisen deutlich seinen künstlerischen Einfluß. Sie bilden zwei Gruppen: Miniaturen oder sogenannte „Limnings“ und lebensgroße oder beinahe lebensgroße Porträts. Wir wollen uns an dieser Stelle mehr mit den letzteren beschäftigen.

Wie die große Schule der englischen Porträtminiaturisten eine ihrer Wurzeln in Holbein hat, so gilt das noch mehr von der weit größeren der eigentlichen Porträtmaler. Schon vor der Zeit Holbeins gab es Bildnismaler in England. Ja, dieser besondere Kunstzweig erfreute sich besonders in England von früh an einer hohen Blüte. Nationale Neigungen wechseln nicht leicht, und so finden wir unter den wenigen wertvollen Bildern, die aus der Gotik zu uns gekommen sind, verschiedene Bildnisse, — z. B. von Jakob III. von Schottland und seiner Gemahlin Margarete von Dänemark, von Sir Edward Boncle auf der Vertäfelung in Holyrood, jetzt Hugo van der Goes zugeschrieben, und von Richard II. in Westminster (Abb. 296) — alle in einem Maßstabe, wie er zu dieser Zeit sonst kaum bekannt ist. Doch verbleichten alle älteren Porträtschöpfungen vor der Sonne Holbeins. Damals waren die Möglichkeiten, von sich reden zu machen, gering genug. Ein Bildnis wurde eben gemalt und nach Hause gesandt und nur die Freunde des Dargestellten hatten Gelegenheit, sich an ihm zu freuen. Die Werke des Augsburger Künstlers aber hatten den Vorzug, jedermanns Empfinden anzusprechen, sowohl jenen zu gefallen, die in einem Gemälde nur einen mehr oder weniger erfolgreichen Versuch sahen, einen bestimmten Gegenstand nachzubilden, wie jenen, die wirklich künstlerisches Verständnis besaßen. Ein Bild wie das der Herzogin von Mailand in der National-Galerie mag den Laien durch seine ungewöhnliche Naturwahrheit entzücken und den Mann von Wissen und



Abb. 299. Bildnis des Edmund Butts. (John Bettes.) National-Galerie.



Abb. 300. Bildnis eines Engländers, von einem Nachfolger Holbeins.

Geschmack durch die Verbindung objektiver Wahrhaftigkeit mit dem echten Ausdruck feinen Empfindens.

Holbeins Schaffen beherrschte die englische Malerei beinahe ein Jahrhundert lang bis zu dem Auftreten von Samuel Cooper und van Dyck. Zahlreiche Bilder würden niemals so geworden sein, wie wir sie heute sehen, wäre er nicht nach England gekommen. Doch nur wenige Schüler von ihm sind direkt nachweisbar und noch weniger lassen sich bestimmte Bilder einem einzelnen Schüler zuweisen. Seine eigenen Schöpfungen gehören natürlich nicht zu der künstlerischen Gruppe, die uns hier beschäftigt; aber ihre Wirkung war so ungeheuer, daß eine kurze Darstellung seiner Laufbahn doch hier am Platze ist. Er wurde in Augsburg 1497 geboren und starb zu London im Jahre 1543, nachdem er die Jahre 1526—1528 und 1532—1543 in der englischen Hauptstadt verbracht hatte. Hier schuf er eine große Anzahl von Bildnissen; die meisten der Dargestellten gehörten entweder der Umgebung des Hofes oder der deutschen Kolonie an. Er soll alle Gemahlinnen Heinrichs VIII. gemalt haben, ebenso wie den König selbst. Mehr als einmal verreiste er, um vornehme Damen zu malen, denen der König das gefährliche Geschenk seiner Hand zugedacht hatte. Am 7. Oktober 1543 machte er sein Testament, nach dem am 29. des folgenden Monats ein Testamentsvollstrecker ernannt wurde; sein Tod muß also zwischen diese beiden Zeitpunkte fallen.



Abb. 301. Bildnis eines Unbekannten. (Ashmolean-Museum, Oxford.)

Das Lebenswerk Holbeins ist vielleicht einheitlicher und seinen künstlerischen Werten nach gleichmäßiger hervorragend als das irgend eines anderen Malers. Seine Bilder sind an Bedeutung sehr verschieden,

kaum aber an der Kraft, mit der sie das einmal gewählte Problem lösen. Seine Kunst ist niemals oberflächlich, leer oder flüchtig. Seine Miniaturbildnisse der beiden kleinen Söhne von Charles Brandon, Herzog von Suffolk, sind in ihrer Art so vollendet, wie die Darmstädter Madonna, wie die beiden Gesandten, oder wie der Georg Gisze. Holbeins Kunst vereinigte germanische und romanische Züge. Niemals war ein Porträtmaler objektiver und selten hatte einer ein feineres Empfinden für die Kontur oder für die Form. Tatsächlich ist er in gewisser Hinsicht als Kolorist unerreicht. Niemand hat mit vollendeterem Erfolg die persönliche koloristische Note mit der Harmonie der Gesamterscheinung verschmolzen. Sein Genie gleicht dem Tageslicht, das durch ein farbiges Fenster bricht: es vereinigt und verschmilzt Töne, die sonst geradezu unvereinbar erscheinen. Es sei mir gestattet, diejenigen Bilder zu nennen, die ich für seine Meisterstücke halte: Die Meyer-Madonna (Darmstadt), die Gesandten, die Herzogin Christina von Mailand (London), Georg Gisze (Berlin), der Herzog von Norfolk (Windsor), das Bildnis eines jungen Mannes (Wien), Thomas Morett (Dresden)[1], Sir Bryan Tuke (München), und Sir Thomas More (in der Sammlung Edward Huth). Wahrscheinlich war die beste aller dieser Arbeiten jenes Gruppenbildnis der beiden Heinriche, VII. und VIII., mit ihren Gemahlinnen, das bei dem Brande von Whitehall mit zerstört wurde. Ein Fragment des Kartons ist erhalten, der ahnen läßt, was damit verloren gegangen ist; er gehört dem Herzog von Devonshire.



Abb. 302.
Bildnis von William Stocke (?)
(Worcester College, Oxford.)



Abb. 303. Bildnis eines Seefahrers.
(University-Galleries, Oxford.)

[1] Man hat die Tradition angezweifelt, ob dies wirklich das Porträt Moretts, des Goldschmieds Heinrichs VIII., ist. Die Versuche, ihn mit einem Franzosen Morette, oder einem Italiener Moretta zu identifizieren, sind aber für mich weniger überzeugend als das Gesicht des Mannes, das deutlich den Engländer verrät.

Woltmann sagt: „In England scheint Holbein ganz allein gestanden und fast ohne Schüler oder Gehilfen gearbeitet zu haben. Sein künstlerischer Stil fand hier keine Nachahmer". Dieses allzu radikale Urteil scheint sich auf nichts anderes als auf die Tatsache zu gründen, daß kein unmittelbarer Schüler dieses Meisters sich in Europa einen Namen gemacht hat. England besitzt zahllose Gemälde in einem Stil, der auf den seinen zurückgeht; die meisten von ihnen zwar sind wenig hervorragend, einige aber beweisen, daß sich unter den Schülern oder Gehilfen des großen Künstlers ein paar von wirklichem Talent befanden. Heute lassen sich mit einiger Wahrscheinlichkeit nur zweien aus der Zahl derer, die in größerem Maßstabe arbeiteten, einzelne Gemälde zuweisen. Ein männliches Bildnis in der National-Galerie von John Bettes (Abb. 299), der mit seinem Bruder Thomas unter Eduard VI., der Königin Maria und der Königin Elisabeth wirkte, ist hervorragend. Lediglich auf Grund seines Namens hat man Gwillim Strete oder Stretes für einen Flamen gehalten. Wahrscheinlich war er ein direkter Schüler Holbeins und wir besitzen Beispiele seiner Kunst in den ganzfigurigen Bildnissen des Earl of Surrey (in Hampton Court und in Arundel Castle) und Eduards VI., das sich auf der Ausstellung alter Meister im Jahre 1902 befand; ferner auch in der Kopie von Holbeins Jane Seymour, die dem Museum im Haag gehört. Doch ist es möglich, daß keines dieser Werke von Strete herrührt und daß nur ein Bildnis mit dem Monogramm G. S. in der Sammlung des Lord Yarborough von seiner Hand ist. Viele andere englische Künstler blühten oder wenigstens existierten und malten unter den genannten Fürsten. Ihre Namen und viele ihrer Arbeiten sind erhalten, doch vermögen wir nur in wenigen Fällen diese mit jenen in Verbindung zu bringen. Wir kennen Bilder von Sir Robert Peake (1590?—1667), von Richard Lyne (1572), von Richard Stevens (1590) (der seiner Abstammung nach Holländer war) und von einigen anderen; von John Bossam, Edward Courtenay, Earl of Devon, von Peter Cole, John Shute, Nicholas Lockie oder Lockey indessen und vielen anderen sind uns nur die Namen



Abb. 304. Bildnis einer Unbekannten. (Ashmolean-Museum, Oxford.)

erhalten. Seltsamerweise tragen vor dem 19. Jahrhundert die englischen Bilder mit wenigen Ausnahmen nicht die Signatur ihres Meisters. Hätte jeder Maler auch nur ein einziges Werk seiner Hand signiert, so hätten wir wenigstens einen Anhaltspunkt für die Zuerteilung der Arbeiten und die Aufgabe des Geschichtsschreibers wäre ungeheuer vereinfacht. Ein tüchtiger Maler, der hauptsächlich in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts schuf, war George Gower, den die Königin Elisabeth im Jahre 1584 zum Hofmaler ernannte. Ein bezeichnetes und datiertes Selbstbildnis von ihm, das auch einige biographische Notizen trägt, gehört Herrn George Fitzwilliam in Milton, Northants. Ein Doppelbildnis auf zwei Seiten einer Leinwand in der Sammlung des Lord Strathmore zeigt gleichfalls seine Hand. Es stellt den neunten Baron Glamis und seinen Sekretär George Boswell, beide als Knaben, dar. Diese Bildnisse beweisen, daß Gower wirklich ein ausgezeichneter Künstler war.



Abb. 305. Bildnis von John Bull. (The Schools, Oxford.)

Ein anderer Maler von beträchtlichem Können, der in die letzten Jahre der Königin Elisabeth und in die Regierungszeit von Jakob I. und Karl I. gehört, war Sir Nathaniel Bacon, K. B., aus Culford in Suffolk. Er war der Sohn von Nicholas Bacon, dem ersten der Baronets und infolgedessen der Neffe des großen Sir Francis Bacon, wurde im Jahre 1583 oder um diese Zeit geboren und starb 1627. Wenigstens drei ausgezeichnete Gemälde sind von ihm bekannt: sein Selbstporträt und ein Küchenstück, genannt „Das Küchenmädchen", im Besitz von Lord Verulam in Gorhambury, und ein anderes Selbstporträt bei Herrn Nicholas Bacon auf Raveningham Hall, Norwich[1]. Besser noch ist die Reihe von Ahnenbildnissen im Ashmolean-Museum zu Oxford. Wahrscheinlich waren die meisten von ihnen Arbeiten eines der de Critz oder de Crats, einer Familie, die an den Höfen der Königin Elisabeth, Jakobs I. und Karls I. in öffentlichen Ämtern stand. Meres spricht in dem Wits Commonwealth, veröffentlicht in London im Jahre 1589, von „John de Cretz" als von einem sehr berühmten Maler. Dieser selbe John arbeitete auch an dem Grabmale der Elisabeth in Westminster Abbey. Er

[1] Vgl. den Aufsatz von Prinz Friedrich Duleep Singh, Burlington Mag. Juli 1907.

besaß einen Bruder Thomas, der ebenso tüchtig oder noch tüchtiger war wie er; ebenso sind ein Oliver und ein Emanuel bekannt; ein schönes Bildnis des letzteren befindet sich im Ashmolean-Museum. Sowohl John wie Emanuel scheinen Hofmaler Karls I. gewesen zu sein. Bei der Auflösung der Gemäldesammlung des Königs erwarben sie, wie Walpole berichtet, Bilder für die Summe von 4999 Pfund. Wenn wirklich einer von ihnen der Meister der Ahnenbilder war, so darf er für den besten einheimischen Maler seiner Zeit gelten, wie Robert Walker, Cromwells Lieblingsmaler, es von ihm behauptet. A. de Critz hält man für den Meister der Deckenmalerei in dem „Double Cube“ zu Wilton. Auch Pepys nennt ihn als den Meister des Bildnisses des ersten Lord Sandwich, das einschließlich des Rahmens 3 Pfund 10 Schilling kostete. De Critz ist sicherlich kein englischer Name, aber sein Nichtvorkommen in den französischen und flämischen Archiven weist darauf hin, daß die genannte Familie zum mindesten der Geburt nach aus England stammte.



Abb. 306. Earl of Portland.
(C. Jonson.) National-Porträt-Galerie.

Der einzige hervorragende Maler sonst, der vor der Zeit von van Dyck blühte und wenigstens bis zu gewissem Grade für England in Anspruch genommen werden kann, war Cornelius Jonson oder Janssen van Ceulen. Er wurde im Jahre 1593 geboren und scheint in Holland im Jahre 1664 gestorben zu sein. Wäre er als Kolorist besser gewesen, so würde er unter den Malern seiner Zeit sicherlich einen außerordentlich hohen Rang einnehmen. Seine Bildnisse sind oft von hohem künstlerischem Reiz trotz des kalten und zaghaften Kolorits. Die besten Arbeiten Jonsons, die ich in Eng-



Abb. 307. Bildnis einer Dame.
(C. Jonson.) Mrs. Joseph.

land kenne, sind der Kopf des Earl of Portland in der Porträt-Galerie (Abb. 306), ein ähnliches Bildnis in der Irischen National-Galerie und ein Damenbildnis in der Sammlung der Mrs. Joseph (Abb. 307). Die männlichen Bildnisse stehen dem Stile von Dobson außerordentlich nahe, eine Verwandtschaft, die bei den späteren Arbeiten von Jonson verschwindet. Man hat oft behauptet, Jonson sei durch die Rivalität van Dycks aus England vertrieben worden; indes lebte er hier noch wenigstens sieben Jahre nach van Dycks Tode. Das Reichs-Museum in Amsterdam besitzt ein Gemälde mit der Bezeichnung „Corns. Jonson Londini fecit 1648", und in demselben Jahre erhielt er die Vollmacht des Parlamentspräsidenten, England zu verlassen und seine Habe mit sich zu nehmen.



Abb. 308. Endymion Porter. (Dobson.) National-Porträt-Galerie.

Van Dyck (1599—1641) kam zum ersten Male im Jahre 1621 nach England, freilich nur zu einem flüchtigen Besuch. Um das Jahr 1630 kehrte er wieder und ließ sich dann im Jahre 1632 auf die Einladung Karls I. hin dauernd dort nieder. Er wohnte in Blackfriars, wo er neun Jahre lang ein vornehmes Haus hielt, sehr fleißig arbeitete und eine große Anzahl von Schülern und Gehilfen leitete. Da er vielleicht von allen großen Malern am leichtesten Einwirkungen zugänglich war, legte er bald den Stil ab, den er sich unter dem Einfluß der großen Venetianer angeeignet hatte, und nahm einen an, der wahrscheinlich durch die Arbeiten von Samuel Cooper angeregt war. Seine besten englischen Bilder verdienen es, neben den schönsten seiner Genueser Periode zu hängen. Zahlreiche Arbeiten aber, die er hier schuf, sind nur flüchtig gemalt und stehen selbst unter dem Niveau von Atelierkopien seiner besseren Bilder, die von seinen tüchtigeren Schülern gemalt sind. Die Wahrheit dieser Behauptung trat zutage, als man im Jahre 1900 einhundertneunundzwanzig ihm zugeschriebene Bilder in Burlington House zusammenbrachte. Die besten und die schlechtesten Bilder dieser Sammlung zeigten seine eigene Hand. Seine drei künstlerischen Perioden sind jetzt in der National-Galerie gut illustriert: Die erste flämische durch die Halbfigur von Cornelis van der Gheest, die Genueser durch

die kürzlich erworbenen Porträts des Marchese Cataneo und seiner Gemahlin, und die englische durch das prachtvolle Reiterbildnis Karls I. aus Schloß Blenheim.

Soweit eine nationale Malerei in einem einzelnen Manne wurzeln kann und dazu in einem Nichteinheimischen, wurzelt die moderne englische Malerei in van Dyck. Holbein war von außerordentlichem Einfluß auf seine Zeit; als Künstler aber besaß er in seinem Stil zu viel germanische Objektivität und Eigenart, als daß er dauernd der Führer und Schöpfer einer wirklich englischen Kunst hätte werden können. Van Dyck vertritt den vollen Gegensatz hierzu. Sofort von dem genius loci hingerissen, vielleicht sogar von den Arbeiten der einheimischen Künstler selbst, schuf der Flame in inniger Harmonie mit englischen Neigungen einen selbständigen Stil — einen Stil, der auf die Mehrheit der Maler halb keltischen halb germanischen Blutes, die ihm folgten, natürlich tiefen Eindruck machen mußte.

Die meisten der unmittelbaren Schüler van Dycks waren ihrer Abstammung nach Fremde. Vielleicht der hervorragendste unter ihnen war Jean de Reyn, der seinem Meister so nahe kam, daß seine Arbeiten meist als van Dycks gehen; ausgenommen in Dünkirchen, wo er die letzten dreißig Jahre seines Lebens verbrachte und in den Kirchen zahlreiche Bilder schuf. Ein anderer tüchtiger Schüler war David Beek, ein Holländer, dessen Talent ein bei Descamps erwähnter Ausspruch Karls I. bekannt gemacht hat: „Parbleu, Beek, je crois que vous peindriez à cheval et en courant la poste!“

Außer seinen Schülern beschäftigte van Dyck in seinem Atelier verschiedene Maler, die nicht bei ihm gelernt hatten. Adriaan Hanneman, ein Schüler von A. van Ravesteyn und von Daniel Mijtens d. Ä., Peter Lely, der einige Monate vor seinem Tode unter seinen Einfluß geriet, und zwei Engländer, William Dobson und Henry Stone (bekannt als „Old Stone“).



Abb. 309. Lady Bellasys. (Sir Peter Lely.) Hampton Court.

Dobson war ein Schüler von Sir Robert Peake, scheint aber auch durch das Schaffen von Cornelius Jonson stark beeinflußt zu sein. Van Dyck, der ihn geradezu am Rande des Unterganges gefunden hatte, schuf ihm eine neue

Existenz. Er wirkte eine Zeitlang als Gehilfe des Flamen, obwohl sich sein Stil, wenn er selbständig schuf, von dem van Dycks deutlich unterscheidet. Beim Tode seines Schützers wurde er Hofmaler des Königs, starb aber kaum fünf Jahre später. Seine besten Arbeiten, wie das Bildnis von Endymion Porter in der Porträt-Galerie (Abb. 308), stehen auf einem außerordentlich hohen Niveau. Seine Gemälde sind ziemlich zahlreich; doch bleibt noch viel zu tun, um die echten unter ihnen von den falschen zu trennen.



Abb. 310. Miss Jane Kelleway. (Sir Peter Lely.) Hampton Court.

Henry Stone war ein Sohn Nicholas Stones, eines tüchtigen Bildhauers und „Hofmaurers“ Jakobs I. Er kopierte viele Bilder von van Dyck und anderen, ein mühselig schaffender, langweiliger Künstler († in London 1653). Edward Bowers Name ist durch ein hervorragendes Bild erhalten, ein Porträt Karls I. vor seinen Richtern, im Besitz des Herzogs von Rutland. Nicholas Lanier, der gleichfalls ein Nachfolger van Dycks gewesen zu sein scheint, ist durch ein gutes Bildnis in den Schools, Oxford, vertreten.

Ein Maler, dessen Talent ihm einen Platz zwischen Dobson und „Old Stone“ einräumt, war George Jamesone oder Jamisone, den man töricht genug den „Schottischen van Dyck“ genannt hat. Geboren in Aberdeen gegen Ende des 16. Jahrhunderts, trat er in Edinburg im Jahre 1612 in die Lehre. Man behauptet, daß er auch unter Rubens in Antwerpen gelernt habe; doch bieten dafür seine Arbeiten keinen Beweis. Der Überlieferung nach stammte die Familie von Rubens' zweiter Frau Helene Fourment von einer bekannten Familie aus Aberdeen, den Formans, ab. Die Möglichkeit liegt nahe, daß die Freundschaft des Meisters mit den Fourments und Jamesones Aufenthalt in Antwerpen, der sonst höchst unwahrscheinlich ist, in bestimmter Verbindung miteinander standen. Jamesones Arbeiten sind in Schottland ziemlich zahlreich; sie zeichnen sich durch sorgfältige Ausführung bei dünnem, leuchtendem Farbenauftrag aus, sind

aber farbig monoton und schwächlich. Jamesone starb im Jahre 1646 und wurde auf dem berühmten Kirchhofe der Grey Friars in Edinburg begraben.

Vom Ende der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts an nimmt die Zahl der einheimischen Maler außerordentlich schnell zu. Zwar gelang es keinem von ihnen, sich zu der Höhe des folgenden Jahrhunderts aufzuschwingen, aber bald nachdem das Beispiel van Dycks seine Wirkung ausgeübt hatte, zog die Kunst immer mehr talentvolle Leute heran. Unter der Republik trat sie, wie zu erwarten war, ziemlich zurück, nur Lely wurde beschäftigt, ebenso Robert Walker und Samuel Cooper, die beide Cromwell mehr als einmal malten. Die Reihe der englischen Maler aber, die sich bis auf den heutigen Tag fortsetzt, beginnt mit einzelnen Schülern Lelys.

Sir Peter Lely wurde in Soest bei Utrecht im Jahre 1618 geboren[1]. Sein Vater, ein Hauptmann namens Van der Faes, hatte den Familiennamen geändert. Der Sohn studierte in Haarlem unter Pieter de Grebber und kam im Jahre 1641 kurz vor dem Tode van Dycks nach England. Hier schuf er sich, wie van Dyck selbst, in kurzer Zeit einen Stil, der seinem neuen „Milieu“ entsprach, und wurde dafür mit einer Beliebtheit und einem Ruhm belohnt, die bis zu seinem Tode im Jahre 1680 anhielten. Er wurde ein Kolorist von einschmeichelndem Können, ging auf eine elegante Zeichnung und auf breite Technik aus, und nahm das Leben auf, wie er es gerade fand. Seine besten Arbeiten besitzen alle die Werte, die eine oberflächliche Kunst eben erreichen kann. Er begann mit Bildern in braunen Tönen ohne kräftige eigene Farbe, und nur ganz allmählich ließ er das Kolorit stärker hervortreten. Genaue Untersuchung hat ergeben, daß er vielfach mit Gehilfen arbeitete. Die ihm zugeschriebenen Gemälde sind



Abb. 311. Comtesse de Gramont. (Sir Peter Lely.) Hampton Court.

[1] Lely ist oft zur deutschen Schule gerechnet worden trotz seiner durchaus undeutschen Kunst, in der Annahme, daß das Soest seiner Geburt die gleichnamige Stadt in Westfalen gewesen sei.

außerordentlich zahlreich und sind noch nicht vollkommen gesichtet. Soweit meine eigene Kenntnis geht, möchte ich in Lelys eigenen Arbeiten folgende charakteristische Züge sehen: Meist ausgezeichnete, manchmal sogar meisterhafte Zeichnung, starke Neigung zu braunen Tönen, die allmählich mehr zurücktrat, und sorgfältigere Modellierung als bei seinen Schülern. Die Gemälde, die sein Monogramm tragen, besitzen sämtlich diese Eigenschaften. Eines der besten ist ein großes Familienporträt von Charles Dormer, Earl of Carnarvon mit seiner Gattin und seinen beiden Kindern, im Besitze von Sir Algernon Coote in Ballyfin, Queen's County. Dieser Earl of Carnarvon war der dritte seiner Familie, ein Sohn von Robert, der in der ersten Schlacht bei Newbury fiel. Ein schönes Gruppenbildnis dreier sitzender Männer befindet sich in Christ Church, Oxford. Unter den zahlreichen Bildern in der National-Porträt-Galerie, die Lely zugeschrieben werden, scheinen mir folgende von ihm zu stammen: der Herzog von Albemarle, der Herzog von Buckingham, Karl II., Mary Davis, Nell Gwyn, die Gräfin von Shrewsbury, Wycherley, die Herzogin von York und sein Selbstporträt. Die „Windsor Beauties" in Hampton Court (Abb. 310, 311) verraten vielleicht ein genaueres Studium van Dycks als irgend ein anderes seiner Werke. Die Lady Bellasys (Abb. 309) mit den schwebenden Engelchen erinnert an van Dycks mythologische Entwürfe; aber dies Bild ist in der Zeichnung weit besser als die meisten van Dycks. Wäre es mit der Sorgfalt ausgeführt worden, die den späteren Werken des Künstlers eigen ist, könnte es als ein Meisterstück höfischer Porträtkunst gelten. Aber Lely besaß nur wenig Ausdauer und Sorgfalt. Am Ende seines Schaffens werden besonders seine Gewänder zu bloßen Draperien und nur der Gegensatz zwischen tiefem Schatten und hellem Lichte wirkt noch. Seine Charakterisierungskunst ist weit geringer als die von van Dyck; doch war er imstande, gelegentlich auch Besseres zu leisten. Walpole nennt zahlreiche Arbeiten Lelys, die heute schwer nachzuweisen sind, besonders da sein Name zahllosen Arbeiten beigelegt worden ist, die er niemals berührt, ja nicht einmal gesehen hat. Seine Zeichnungen und Pastelle sind tüchtig, wenn auch etwas oberflächlich. Mit Rembrandt, Lawrence, Bonnat und ein paar anderen vielbeschäftigten Künstlern hat er den Ruhm eines hervorragenden Kunstkenners gemeinsam. Nach seinem Tode brachten seine Sammlungen die für jene Zeit ungeheure Summe von einigen 26000 Pfund.

Lelys beste Schüler waren John Greenhill und Mary Beale.

John Greenhill wurde in Salisbury im Jahre 1649 geboren und starb schon 1676. Er hatte also nur wenig Zeit, sich einen Namen zu machen. Ein liederliches Leben führte seinen frühen

Tod herbei. Zwei oder drei seiner Bilder sind in Dulwich College, eins davon mit seinen Initialen J. G. bezeichnet. Ihre Vorzüge sind eine besondere Schönheit der Zeichnung und ein angenehmer silbriger Gesamtton, der uns seinen Anteil an den seinem Meister zugeschriebenen Werken besser erkennen läßt. Das Bildnis der Mrs. Jane Middleton in der National-Porträt-Galerie scheint seine Arbeit zu sein; und ist dies der Fall, so ist es höchstwahrscheinlich sein bestes Werk (Abb. 312).

Mary Beale lebte länger als ihr Mitschüler und machte einen besseren Gebrauch von ihrem Dasein. Sie arbeitete fleißig in ihrem Berufe, wie das Tagebuch ihres Mannes aufweist, das Walpole nach den Papieren Vertues zitiert. Sie wurde im Jahre 1632 geboren und starb 1697. Viele Porträts von ihr sind erhalten, doch hat man die meisten von ihnen ihrem Lehrer Lely zugeschrieben. Sie neigte mehr zu kräftiger Farbengebung als Lely oder Greenhill. Ihre Technik ist breiter und weniger verschmolzen, ihre Komposition und Modellierung flacher, ihre Fleischmalerei ist weniger großzügig als bei Lely.



Abb. 312.
Mrs. Jane Middleton. (John Greenhill?)
National-Porträt-Galerie.

Noch von verschiedenen anderen Schülern Lelys sind uns die Namen erhalten, ohne daß wir in den meisten Fällen mit ihnen irgend ein bestimmtes Werk verknüpfen könnten. Eine Ausnahme macht davon John Hayls, Pepys' „painter in ordinary". Sein Porträt von Pepys befindet sich in der Porträt-Galerie (Abb. 313), verschiedene andere der Familie Russell sind in Woburn. Andere englische Maler dieser Zeit sind William Reader oder Rieder, von dem das Ashmolean-Museum ein gutes Bild besitzt; Anne Killigrew, die von Dryden gefeiert wird; Edward Hawker, der bei Lelys Tode sein Haus und Atelier übernahm, der taubstumme Sir John Gawdie und William Shepherd. Der letztere gehört eigentlich zu einer früheren Generation. Er war der Lehrer des vielseitigen Francis Barlow († 1702), eines Sohnes von Lincolnshire, der Tiere, vor allen Dingen Vögel mit gutem Erfolge malte. Auch war er Kupferstecher und Hollar hat

nach ihm gestochen. Seine Äsop-Ausgabe mit selbstentworfenen Stichen ist bekannt.

Eine andere Reihe unter den Malern des 17. Jahrhunderts bilden die Schüler von Isaac Fuller, den ich gleich erwähnen muß. Sein bester Schüler war John Riley, geboren 1646, der unter günstigen Bedingungen wahrscheinlich ein hervorragender Maler geworden wäre (Abb. 315). In Christ Church befindet sich ein tüchtiges und interessantes Gemälde seiner Hand, „Der Küchenjunge". Von Thomas Manby, einem Landschafter, und den beiden Joseph Michael Wright, Onkel und Neffe, sollen wenigstens die Namen erwähnt werden; der ältere der beiden war ein Schüler von Jamesone und der Lehrer von Edmund Ashfield, der einige ganz tüchtige Porträts in Burghley House gemalt hat.

Der Einfluß fremder Künstler, die in England zu wirklichem Ansehen gelangt waren, hat, wie wir bis jetzt sahen, im allgemeinen nur günstig gewirkt. Holbein hätte vielleicht eine große Schule in England gegründet, wäre sein Genie mit der Mischrasse, in der er lebte, eine nähere Verbindung eingegangen. Der sympathische van Dyck nahm einen Stil an, der mit dem englischen Charakter durchaus harmonierte, und er würde die Wirkung, die er im 18. Jahrhundert ausübte, wohl sicherlich schon im 17. Jahrhundert erreicht haben, wenn der Puritanismus und die inneren Wirren nicht allen künstlerischen Unternehmungssinn abgeschreckt hätten. Lely selbst, obwohl er sich damit begnügte, nicht zu tief in den Schatz seines eigenen Könnens hinabzusteigen, war ein wirklicher, wenn auch oberflächlicher Künstler, dessen Schaffen jedenfalls nicht ungünstig wirkte. Zum mindesten hat sein Auftreten jene fremden Künstler fünften Ranges, die Hoogstraten, Gascar, Verelst, Huysman, Soest, Wissing usw., ein wenig abgeschreckt, all das Unheil anzurichten, das sie sonst vielleicht getan hätten. Bei Lelys Tod aber und sogar noch vorher warf sich die Mode vielleicht dem uninteressantesten Maler zu Füßen, der je den Schutz und das Wohlwollen einer Gesellschaft monopolisiert hat. Kneller war ein gewandter Künstler — er verstand seine Modelle so gut hinzusetzen wie die meisten modernen Photographen! — und er war ein guter Zeichner. Aber seine Bildnisse drücken mit wenigen Ausnahmen offen aus, daß sein hauptsächlichstes, wenn nicht gar einziges Streben war, mit dem denkbar geringsten Aufwand von Geist und Kraft seine Gönner zu befriedigen. Und so können wir diese Bilder weder mehr als ein paar Minuten lang ansehen, noch in der Erinnerung länger bei ihnen weilen. Sein Erfolg war zu seinen Lebzeiten für die englische Malerei geradezu ein Verhängnis. Er gab den Ton an, nach dem die anderen sich, bei Strafe des Hungertodes, zu

richten hatten. Unter den englischen Künstlern, die nach dem Tode Lelys und vor dem Auftreten Hogarths tätig waren, finden wir hier und da Proben eines Talentes, das sich prächtig entfaltet hätte, wäre die Tyrannei Knellers abzuschütteln gewesen. Mit Kneller selbst brauchen wir uns hier kaum zu beschäftigen. Seine Bilder schwanken der Qualität nach zwischen solchen, die man hervorragend geschickt nennen kann, und Arbeiten, in denen selbst diese äußere Geschicklichkeit fehlt. Zu den besten gehören zwei Bildnisse in Oxford, der Bischof Atterbury und Sir Jonathan Trelawney, Bart., beide in Christ Church, sowie Godert de Ginkel, Earl of Athlone (Abb. 314), in der Irischen National-Galerie. In diesem letzteren Bild ist freilich die Hauptsache kaltblütig aus dem Karl I. van Dycks herübergenommen. Knellers Zeitgenossen folgten seinem Beispiele so treulich, daß ihre Arbeiten hier kaum besonders genannt zu werden brauchen. In dem Schweden Michael Dahl, mehr noch in dem Schotten Jeremias Davison und dem Engländer Jonathan Richardson spüren wir Begabungen, die weit bessere Werke gezeitigt hätten, wäre der Lübecker Meister nicht nach England gekommen. Lord Morton besitzt ein großes Gemälde von Davison in Dalmahoy bei Edinburg, ein Werk von beträchtlichem Werte. Ein anderes ist bei Herrn Stopford Sackville in Drayton House, Northamptonshire, gleichfalls bezeichnet. Jonathan Richardson zeigt sowohl Kühnheit in der Aufstellung wie Gewandtheit in der Lösung eines schwierigen Problems bei dem Bildnis des Sir Hans Sloane, in ganzer Figur, in der Bodleiana. Der letzte Künstler dieser Reihe, der hier genannt werden muß, war Thomas Hudson, ein Schüler Richardsons und Lehrer von Reynolds. Es scheint ein recht liebenswürdiger Charakter gewesen zu sein und als Maler jedenfalls nicht so unfähig, wie man früher annahm. Doch ist es schwer, sich eine haltbare Vorstellung seines Könnens zu machen, da er eigentlich nur Köpfe und Hände malte und alles übrige seinen Gewandmalern überließ, deren Können außerordentlich verschieden war. Das Bildnis von Samuel Scott in der National-Galerie ist



Abb. 313. S. Pepys. (John Hayls.)
National-Porträt-Galerie.

im Kolorit warm und leuchtkräftig; andere seiner Arbeiten indessen wirken geradezu mechanisch und schrecklich kalt.

An dieser Stelle muß ich einen Augenblick zurückgreifen, um zu dem Beginn einer bestimmten Kunst zu gelangen, die es in neuerer Zeit in England zu keiner Beliebtheit hat bringen können; ich meine die Wand- und Deckenmalerei in Profanbauten. Das älteste und beste Beispiel hierfür ist die Decke von Rubens in der Banketthalle zu Whitehall, die kürzlich wenigstens zum vierten Male restauriert worden ist. Der Meister hat ungeheure Mühe auf die Komposition verwendet; es existieren zahlreiche vorbereitende Skizzen und Studien, aus denen mit großer Wahrscheinlichkeit hervorgeht, daß die Decke in ihrem früheren Glanze eine der besten Arbeiten ihrer Art war. Der Gegenstand, die Geschichte Jakobs I., ist in neun Abschnitte geteilt und jeder von ihnen auf Leinwand gemalt und dann angeklebt. Diese Einzelbilder wurden zwischen dem Ende des Jahres 1635 und der Mitte des Jahres 1636 auf ihrem Platze befestigt. Rubens erhielt dafür 3000 Pfund, eine Summe, die heutzutage etwa 10000 Pfund darstellt.



Abb. 314.
Godert de Ginkel. (Kneller.)
National-Galerie, Dublin.

Das erste noch vorhandene Werk dieser Art in England ist die Decke des Sheldon-Theaters. Sie ist im Jahre 1669 von Robert Streater, dem Hofmaler König Karls II., gemalt worden. Streater schuf auch das Altarbild für All Souls' College, das im Jahre 1872 entfernt wurde, als man die seitdem restaurierten Reste des prachtvollen gotischen Altars entdeckte. Die Decke des Sheldon-Theaters leidet vor allem an einem vollkommenen Mangel dekorativer Wirkung. Ein anderer Maler, der eine ähnliche Arbeit in Oxford übernommen hatte, war Isaac Fuller, den wir schon als den Lehrer John Rileys kennen gelernt haben. Fuller, geboren 1606, erhielt einen Teil seiner Ausbildung in Paris durch François Perrier. Sein Selbstporträt, eine charaktervolle Arbeit, befindet sich in Queen's College. Der Ruhm dieser Werke — denn sie alle besaßen damals eine gewisse Berühmtheit — lockte wie gewöhnlich eine Menge mittelmäßiger Künstler aus andern Ländern nach England. In zahllosen Bauten Englands schrieen

die weißen Wände geradezu nach Schmuck und statt die eigenen Maler durch diese Aufträge zu ermutigen und zu bilden, übergab man sie leichtherzig dem ersten zugelaufenen Künstler, der vielleicht bessere Qualitäten als Schuhputzer entwickelt hätte. In ihrer Art hatten sowohl Verrio wie Laguerre ein gewisses Talent. Aber dieses Talent ging nach ganz anderer Richtung, als nach der eines Verständnisses für die dekorative Ausstattung eines Bauwerkes. Verrio war der größte Sünder von ihnen. Seine Kunst hatte etwas von der Banalität des Neo-Italianismus, während sich bei Laguerre eine gleichsam versöhnende Note von dem findet, was die Goncourts den „mauvais bon-gout" der Franzosen nennen. Das am wenigsten anfechtbare Werk Verrios ist vielleicht der große Salon in Burghley. Laguerre erreichte seinen Höhepunkt in seiner Arbeit für Sir Godfrey Kneller in Whitton Hall, jetzt Kneller Hall genannt, bei Twickenham. Der üble Stil Verrios zeigt sich am schlimmsten in der Dekoration der „Großen Königstreppe" in Hampton Court. Hier hat er den geschmacklosen Trick angewendet, die wirklichen Wölbungen, Gesimse und Pilaster zu entfernen, bloß um zu zeigen, wie gut er diese Teile durch gemalte Architektur nachahmen könne.


Abb. 315. Chiffinch. (John Riley.) National-Porträt-Galerie.

Der Erfolg dieser Maler und ihre zahlreichen Aufträge sind es wahrscheinlich gewesen, die den jungen James Thornhill, den Sprößling einer verarmten Familie „of that ilk", auf die dekorative Malerei hingewiesen haben. Von seinen nichtenglischen Rivalen unterscheidet ihn sein größerer Geschmack, ein feineres Empfinden für die Besonderheit der einzelnen Aufgaben, vor allem die künstlerische Kraft. Seine Malereien in der Kuppel der Pauls-Kirche beweisen, daß er bei größerem technischem Können ein ganz annehmbarer Dekorateur geworden wäre. Zum mindesten zeigt sich in ihnen das richtige Gefühl für die Unterordnung unter die Architektur. Auch sein Schwiegersohn Hogarth schuf Wandgemälde, „Den guten Samariter" und den „Teich von Bethesda" im Bartholomäus-Spital.

Tüchtigere Leistungen auf diesem Gebiet finden wir bei einem

Schotten Alexander Runciman (1736—1786). Er stattete den großen Salon von Penicuik House bei Edinburg mit Szenen nach Ossian aus, und eine Kapelle desselben Hauses mit Geschichten aus dem Leben der Heiligen Margarete von Schottland. Die ersteren wurden im Jahre 1899 vom Feuer zerstört, doch hat der Verfasser selbst sie noch gesehen. Sie waren für ihren Zweck koloristisch zu schwächlich, aber im übrigen talentvoll. John Runciman (1744—1768), Alexanders jüngerer Bruder, zeigte während seines kurzen Lebens eine hoffnungsvolle Begabung in derselben Richtung.

Die letzten Leistungen dieser von Rubens geschaffenen Bewegung waren die Dekoration des großen Salons der Society of Arts von James Barry, ausgeführt zwischen 1777 und 1780, und die Malereien in dem großen Treppenhaus zu Burghley, Northamptonshire, von Thomas Stothard 1780—1783 (Abb. 373). Was in letzter Zeit in England an derartigen Arbeiten geschaffen wurde, ist ganz anderen Geistes.

Literatur siehe Kapitel XVI.



Abb. 316. Reynolds' Selbstbildnis.
Kgl. Akademie, London.

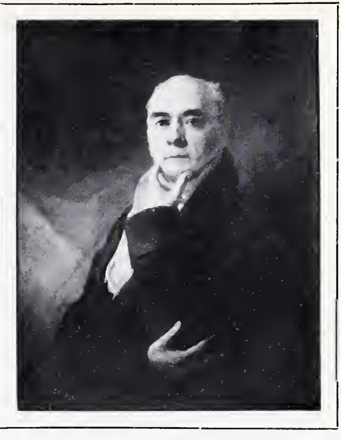


Abb. 317. Raeburns Selbstbildnis.
National-Galerie, Edinburg.

KAPITEL XIV

Die mittlere Periode der Malerei

Die Geschichte der englischen Malerei seit der Zerstörung ihrer alten Pflegstätten, der Klöster, bis in das zweite Viertel des 18. Jahrhunderts ist die Geschichte eines Kampfes gegen fremde Elemente. Zweimal waren die Eindringlinge sowohl tüchtig als nutzbringend, fähig, ein glänzendes Beispiel hinzustellen und gewillt, den Einheimischen einen Anteil an ihrem Schaffen zu gönnen. Im allgemeinen aber waren es Leute, die zu Hause Schiffbruch gelitten hatten oder zu leiden drohten und nur herkamen, um die reicheren und leichter zugänglichen finanziellen Mittel der nordwestlichen Barbaren auszunutzen. Es war also kein gesunder Kampf. Ein Kampf zwischen Männern, die um ihrer fremden Abstammung willen begünstigt wurden — wie das mit Künstlern aller Art im modernen England stets der Fall gewesen ist — und solchen, die eine Nachahmung der Kunstweise ihrer Rivalen für den einzigen Weg zum Erfolg hielten. So haben wir stets an Mittelmäßigkeit auf der einen und künstlerischer Unwahrhaftigkeit auf der anderen Seite gelitten.

Am Ende des 17. Jahrhunderts indes sandte uns das Schicksal einen Befreier.

William Hogarth war gerade der Mann, den die englische Kunst zur Zeit seiner Geburt brauchte. Er war nicht nur

Abb. 318. Mariage à la mode. Szene beim Frühstück. (Hogarth.) National-Galerie.

Abb. 319. Mariage à la mode. Szene bei der Toilette. (Hogarth.) National-Galerie.

ein großer Künstler, sondern auch ein kraftvoller Organisator. Er sammelte die Kräfte der englischen Malerei, die bei dem Umsturz des alten Glaubens zersprengt worden waren, und pflanzte durch Wort und Schrift wie durch sein eigenes Beispiel wieder in das Empfinden des Volkes die Überzeugung, daß die Kunst nicht nur eine exotische Blüte sei. Seine eigenen frühen Bildnisse waren eine Kriegserklärung gegen die leeren Konventionen, die vom Tode Lelys bis zu dem Knellers geherrscht hatten. Sie feuerten diejenigen seiner Landsleute, die noch künstlerisches Gewissen besaßen, an, ihrem eigenen Herzen treu zu bleiben, statt halbverstandene Formeln aus minderwertigen Ateliers des Festlandes auszugraben und als eigene anzunehmen. Trotz des schroffen Gegensatzes zwischen ihren Arbeiten könnte man versucht sein, Hogarth mit Watteau zu vergleichen. Beide hatten eingesehen, daß ihre Landsleute in eine Sackgasse geraten waren — Hogarth bewußt, Watteau mehr einem unbewußten Gefühl folgend — und beide gingen daran, auf ihrer individuellen Überzeugung, die, wie sie empfanden, durchaus national war, neu aufzubauen.



Abb. 320. Hogarths Selbstbildnis. National-Galerie.

Hogarth wurde in Bartholomew Close am 10. November 1697 geboren. Er begann seine Tätigkeit als Schüler eines Silberschmieds; im Alter von einundzwanzig Jahren aber vertauschte er das Gravieren von Ornamenten und Wappen auf Silber mit dem Kupferstich für den Buchhandel. 1730 heiratete er die Tochter von Sir James Thornhill und begann Bildnisse und jene „Moralitäten“ zu malen, auf denen heute sein Ruhm vor allem ruht. Im Jahre 1753 ging er auch noch unter die Schriftsteller und veröffentlichte die „Analyse der Schönheit“, die weit mehr Beachtung verdient, als ihr je zuteil geworden ist. Hofmaler wurde er 1757 und starb 1764.



Abb. 321. Hogarths Dienstboten. (Hogarth.) National-Galerie.



Abb. 322. Die Krabbenverkäuferin. (Hogarth.) National-Galerie.

Die Gestalt des Antäus kehrt in der Geschichte immer und immer wieder. Wenn die Malerei zu einer rein konventionellen Übung herabgesunken war, fand sie in der Berührung durch die Erde neue Kräfte. Einzelne Künstler oder Gruppen von Künstlern sind mit Energie zu den ursprünglichen Grundlagen der Natur zurückgekehrt, um aus ihnen neue Kraft zu schöpfen und sich für einen neuen Aufschwung zu rüsten. Hogarth stellte gleichsam den Präraffaelismus des 18. Jahrhunderts dar. Er kehrte den leeren, knochenlosen Grazien Knellers und seiner Nachfolger den Rücken und zwang die englische Kunst, der Wirklichkeit offen ins Antlitz zu sehen. Diesem Ruf wurde nicht mit Bewußtsein gefolgt, aber er tat doch seine Wirkung. Er erschütterte den Glauben an die Formeln und weckte wieder das Denken bei den Künstlern, und sein Erfolg war, daß noch vor der Mitte des Jahrhunderts die englische Malerei ihre Physiognomie vollkommen geändert hatte. Früher die schwächlichste, konventionellste ihrer Art, war sie jetzt die kräftigste und zukunftsvollste aller europäischen Schulen geworden.



Abb. 323.
Garrick zwischen Tragödie und Komödie.
(Reynolds.) Lord Rothschild.

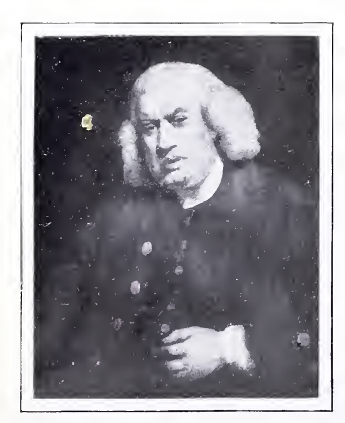


Abb. 324. Dr. Johnson. (Reynolds.) National-Galerie.

Erst seit den letzten zehn oder zwanzig Jahren hat bei uns das Verständnis für Hogarth begonnen.



Abb. 325. Zwei Herren. (Reynolds.)
National-Galerie.



Abb. 326. Nelly O'Brien. (Reynolds.)
Wallace - Sammlung.

Früher war es Mode, von ihm als von einer Art malendem Schaubudenbesitzer zu sprechen. Man behandelte seine Bilder, als ob ihre bewundernswerten Vorzüge nur in den Geschichten lägen, die sie erzählten. In Wirklichkeit vereinigte Hogarth die Fähigkeiten eines in seinem Handwerk hervorragenden Malers, eines echten Künstlers und eines Novellisten, glänzender als je ein anderer Künstler vor seiner Zeit. In seinen „Moralitäten“ verbindet sich nicht allein vollendete Zeichnung mit dramatischer Kraft, sie lassen sogar diese beiden Momente in so enge Beziehung treten, daß wir kaum sagen können, ob wir eine Szene mehr um ihrer malerischen oder ihrer dramatischen Werte willen bewundern. Zum Glück besitzen unsere öffentlichen und halböffentlichen Sammlungen die meisten seiner Arbeiten. In der National-Galerie sind allein sechzehn, darunter die „Mariage à la mode“ (Abb. 318, 319), „Die Krabbenverkäuferin“ (Abb. 322), sein Selbstporträt mit dem Hund (Abb. 320), die Bildnisse seiner Schwester und des Schauspielers Quin, „Das Tor zu Calais“ und das wundervolle Gruppenbild seiner Dienerschaft (Abb. 321).



Abb. 327. Gibbon. (Reynolds.)
Nach einem Stich.

Die Porträt-Galerie besitzt ein entzückendes kleines Selbstporträt von ihm an seiner Staffelei. Im Soane-Museum sind „Das Leben eines Wüstlings“ und „Die Wahlgeschichten“, in dem Findlings-Hospital das Porträt des Kapitäns Coram in ganzer Figur, der „Zug der Wachen nach Finchley“ und die eigenartige „Findung Moses'“. St. Bartholomew besitzt zwei Wandgemälde, „Der gute Samariter“ und „Der Teich von Bethesda“, die allerdings nicht zu seinen glücklichsten Schöpfungen gehören. Gute Arbeiten sind ferner in der Irischen National-Galerie, der königlichen Akademie, dem Britischen Museum, dem Fitzwilliam-Museum in Cambridge und den königlichen Sammlungen. Unter den Porträtsammlungen ist die von Lord Ilchester die reichste, vor allen Dingen durch den Besitz der „Szene aus dem Indischen Kaiser oder der Eroberung von Mexiko“, der Ausführung nach eines der besten Bilder Hogarths.



Abb. 328.
Die Herzogin von Devonshire mit ihrem Töchterchen.
(Reynolds.) Herzog von Devonshire.

Hogarth trat der Wirkung seines eigenen Genius durch seinen schriftstellerischen Chauvinismus entgegen. Seine Schmähungen gegen die Fremden, gegen die „Sammlung alter Meister“, gegen traditionelle Neigungen und Abneigungen überhaupt, mögen durch die tatsächlichen Zustände herausgefordert worden sein; aber als ihr Verfasser mußte er für sie büßen. Sie isolierten ihn und schreckten gerade diejenigen, die von seinen Gedanken Gewinn zogen, davon ab, ihren Schöpfer als ihren Führer anzuerkennen. Die neue geistige Unabhängigkeit war seine Schöpfung, aber es



Abb. 329. Das Alter der Unschuld.
(Reynolds.) National-Galerie.

Peg Woffington

Von William Hogarth

(Sir Edward Tennants Sammlung)





Abb. 330. Miss Monckton.
(Reynolds.) Nach einer Reproduktion.



Abb. 331. Mrs. Stone Norton.
(Gainsborough.) Mr. A. de Rothschild.

mußte mehr als ein Jahrhundert vergehen, bevor diese Tatsache anerkannt wurde. Sein Beispiel und seine Ansichten waren auf den nächsten Reformator — wir können ihn den zweiten Gründer der modernen Malerei nennen — von größter Wirkung: auf Sir Joshua Reynolds. Trotzdem findet sich in Reynolds' Schriften kaum eine Anspielung auf Hogarth.

Sir Joshua Reynolds war fast eine Generation jünger als Hogarth. Geboren zu Devonshire im Jahre 1723, hatte er schon zu Hause sich ein gewisses Maß von Können angeeignet, als er im Alter von achtzehn Jahren in das Atelier von Thomas Hudson eintrat. Zwei Jahre später, nach einem jener Konflikte mit seinem Meister, die bei begabten Künstlern notwendig zu sein scheinen, kehrte er nach Devonshire zurück und ließ sich als Porträtmaler in Plymouth Dock, wie man Devonport damals nannte, nieder.



Abb. 332. Hon. Mrs. Graham.
(Gainsborough.)
National-Galerie, Edinburg.



Abb. 333. Gainsboroughs Selbstbildnis.
Kgl. Akademie, London.

1746 kam er nach London und trat drei Jahre später mit dem Admiral Keppel eine Reise nach dem Süden an, die in einem dreijährigen Aufenthalt in Italien endete, wovon er den größten Teil in Rom zubrachte. 1752 kehrte er nach London zurück und verbrachte hier den Rest seines Lebens, wurde 1768 der erste Präsident der königlichen Akademie und starb 1792.

Waren die besonderen Vorzüge Hogarths die an sich vollkommen harmonischen innerer Freiheit, Unabhängigkeit und des festen Willens, sein Werk auf eigener Grundlage zu errichten, so hatten die von Reynolds keinen inneren Zusammenhang: nämlich die Achtung vor anerkannten Leistungen und die ausgesprochene Neigung, selbständig zu denken. Ein großer Teil seiner geistigen Tätigkeit ging dahin, Mittel zu finden, die Künstlern fünften Ranges gestatteten, den Ruhm von solchen ersten Ranges zu genießen. Dabei war er bei seinem eigenen Schaffen als Maler ebenso geistvoll wie vielseitig und unerbittlich gegen alles, was für konventionell oder oberflächlich gelten konnte. Die hervorragendste Eigenschaft in der Kunst Reynolds', die ihn von allen anderen Künstlern unterscheidet, war die Vielseitigkeit. In anderen Dingen waren ihm viele überlegen. In der Vielseitigkeit, die einem stets tätigen, angespannten, auf neue Fortschritte sinnenden Geist entspringt, kam ihm kein Maler seiner Zeit gleich. Jedes seiner Bilder, selbst wenn es nur ein Kopf war, stellt eine bewußte geistige Anstrengung dar. Dazu hatte er ein feines Empfinden für die Schönheit, für die Farbe, für die malerische Technik,



Abb. 334.
Mrs. Siddons. (Gainsborough.)
National-Galerie.



Abb. 335. Lady Mulgrave.
(Gainsborough.) Sammlung Groult.

ja für die Melodie der Linie, die den Engländern nicht immer so natürlich ist. Seine frühen Bilder, d. h. die vor seiner Niederlassung in London 1752 gemalt sind, zeigen den Einfluß von Hogarth, Gandy of Exeter und Rembrandt. Einige in Rom gemalte Karikaturen sind in ihrer wundervollen Technik besonders hogarthisch. Vier von ihnen (das bedeutendste eine Parodie auf Raffaels Schule von Athen, wobei die Mitglieder der englischen Gesellschaft in Rom an Stelle der griechischen Philosophen gesetzt sind) sind in der irischen National-Galerie. Aber die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts war noch nicht weit vorgeschritten, als Reynolds den Stil gefunden hatte, den man heute auf den ersten Blick als den seinen erkennt. In den letzten dreißig Jahren seiner Tätigkeit predigte er Michelangelo und die Bolognesen, blickte dabei aber nach Venedig und ließ sich in dem Bemühen, ihrer Reize Herr zu werden, in gefährliche Experimente ein. In der Frische jener



Abb. 336. Miss Haverfield.
(Gainsborough.) Wallace-Sammlung.



Abb. 337. Der blaue Knabe.
(Gainsborough.) Herzog von Westminster.

Frühzeit, wie sie uns an den Wänden von Somerset House entgegenstrahlt, hatten wahrscheinlich viele seiner Bilder ein Kolorit, das an Glanz und Reichtum selbst von Tizian nicht übertroffen wird.

Im ganzen ist Reynolds in den Sammlungen nicht gut vertreten. Einzelne Werke in Privatbesitz geben eine weit bessere Vorstellung seines Könnens als alles, was sich in Nationalsammlungen befindet. Solche Werke sind die Lady Crosbie (Vollbild gegenüber S. 208) bei Sir Edward Tennant, die Herzogin von Devonshire mit ihrer Tochter (Abb. 328) beim Herzog von Devonshire, Garrick zwischen Tragödie und Komödie (Abb. 323) beim Lord Rothschild, einige von den Gemälden in Althorp, Charles James Fox beim Lord Leicester, Master Crewe in Crewe Hall und das große Familienbildnis des Herzogs von Marlborough in Blenheim. Der Lord Heathfield, die Lady Cockburn mit ihren Kindern, die Engelsköpfe, das Alter der Unschuld (Abb.329) und die Gruppe der drei Montgomeries als die drei Grazien in der National-Galerie, dazu die Nelly O'Brien (Abb. 326), die Mrs. Carnac und andere in der Wallace-Sammlung geben ein ganz anderes Bild von Reynolds, als wir es von seinem großen Nebenbuhler Gainsborough zeichnen können.



Abb. 338. Die Tränke. (Gainsborough.) National-Galerie.

In mancher Beziehung war Gainsborough der volle Gegensatz von Sir Joshua und das läßt uns, wenn wir über ihre Kunst schreiben, einen Vergleich schwer vermeiden. Gainsborough war vier Jahre jünger: er wurde in Suffolk im Jahre 1727 geboren. Mit Ausnahme der Jahre zwischen 1741 und 1746, die er in London als Schüler von Gravelot, dem französischen Illustrator und Kupferstecher, und Francis Hayman verbrachte, teilt sich seine ganze Tätigkeit in drei Perioden von je vierzehn Jahren: 1746 bis 1760 in Ipswich, von 1760 bis 1774 in Bath und von 1774 bis zu seinem Tode 1788 in London. Niemals hat er England verlassen und seine Reisen beschränkten sich auf ein oder zwei Ausflüge nach Wales und nach dem Norden Englands. Seine Entwicklung verlief durchaus normal. Er begann mit einer außerordentlich sorgfältigen und



Abb. 339. Der Morgenspaziergang; Bildnisse von Squire und Mrs. Hallett. (Gainsborough.) Lord Rothschild.



Abb. 340. Landschaft. (Gainsborough.)
Mrs. Joseph.

fleißig durchgebildeten Malweise, die sich in ihrem Stil sichtlich auf die holländischen Maler gründete, die damals in Ostengland in Mengen vertreten waren. Seine frühen Landschaften erinnern an Wynants, seine frühen Figuren an Metsu oder Terborch. In Bath wurde sein zeichnerischer Stil allmählich breiter und durchgebildeter, seine Technik freier und persönlicher, sein Kolorit wärmer. In London fand er auf all diesen Gebieten größere Sicherheit; und doch liegt zwischen seinem Bather und seinem Londoner Stil kein so entschiedener Bruch, wie man früher behauptete. Deutlich ist dieser nur zwischen Ipswich und Bath. In Suffolk waren die Holländer seine Führer. In Bath und der Umgegend von Bath sah er van Dyck und schüttelte den gezierten eklektischen Stil von Ipswich bald ab, um den Schwung und die Freiheit des Mannes der großen Welt anzunehmen.

Es ist nicht möglich, sich nach den öffentlichen Sammlungen ein vollkommenes Bild von Gainsboroughs Fähigkeiten zu machen. Die National-Galerie besitzt ein ganz hervorragendes Beispiel seiner Porträtkunst in der Mrs. Siddons (Abb. 334) und eine schöne Landschaft in der „Tränke“ (Abb. 338), die Wallace-Sammlung die Mary Robinson (Abb. 341) und Miss Haverfield (Abb. 336). Die berühmte Mrs. Graham (Abb. 332) befindet sich in der schottischen National-Galerie. Gewisse Einwände lassen sich gegen jedes dieser Bilder machen. Der rote Vorhang hinter dem Kopf der Mrs. Siddons ist nicht ganz glück-

Abb. 341.
Mrs. Robinson. (Gainsborough.)
Wallace-Sammlung.

lich. Die Perdita Robinson ist kaum sehr gut gezeichnet, die Mrs. Graham hat die Wirkung ihrer fünfzigjährigen Verborgenheit noch nicht ganz abgeschüttelt und die Tränke ist farbig ziemlich flau. Der Wert eines schönen Gainsborough ist jetzt so immens, daß wir wahrscheinlich kaum einen solchen erwerben werden. Wer ihn also jemals auf der Höhe seiner Kunst sehen will, muß den „Morgenspaziergang“ (Abb. 339) und die Mrs. Sheridan beim Lord Rothschild kennen, ferner die Miss Linley und ihren Bruder in Knole, „The Mall“ bei Sir Audley Neeld in Grittleton, die drei Frauenbildnisse im Speisesaal des Herrn Alfred Rothschild in Seamore Place, den blauen Knaben (Abb. 337) in Grosvenor House, die Lady Mulgrave (Abb. 335) beim verstorbenen Herrn Groult und möglichst viel von den wunderbaren Zeichnungen, die ihm einen Platz unter den großen Meistern dieser Kunst zuweisen.



Abb. 342. Lady Beauchamp Proctor. (Romney.) Mr. L. Raphael.

War Reynolds vielseitig in einer Beziehung, so war sein Rivale es in einer anderen. D ... him! how various he is! soll Gainsborough vor den Bildern des Präsidenten in der Ausstellung ausgerufen haben. Aber er selbst besaß auch eine individuelle Vielseitigkeit, denn sowohl als Bildnismaler, als Landschafter (Abb. 340) und Tiermaler wie als Zeichner hat er den höchsten Ruhm erlangt. Technisch schlug er sogar Reynolds, und seine Bilder stehen geradezu wie Felsblöcke da, wenn ihre Wirkung nicht gerade offensichtlich geschädigt wird. Und sein Stil — „all those odd scratches and marks ... this chaos, this uncouth and shapeless appearance“, um Sir Joshuas eigene Worte zu gebrauchen, führt von einer gewissen Willkür zu einer unzerstörbaren Harmonie, wie sie nur die größten Meister, Künstler wie Franz Hals, Rubens, Velazquez, Raeburn, Manet und Sargent besitzen.

Das dritte Mitglied des Triumvirats, das den Grundstock zu dem Bau der englischen Malerei auf der von Hogarth gegründeten Basis legte, war sieben Jahre jünger als Gainsborough und elf Jahre jünger als Sir Joshua. George Romney wurde zu Dalton



Abb. 343. Die Kinder des Earl Gower. (Romney.) Herzog von Sutherland.

in Lancashire Ende 1734 geboren. Er setzte es durch, daß er sich zum Maler ausbildete, und zwar mit keiner besseren Unterstützung als mit der eines gewissen Steele, eines vagabundierenden Künstlers, der damals in den nördlichen Gegenden herumzog. Das war zu seinem großen Glück, denn Romney wurde schon im Anfang seiner Laufbahn ein hervorragender Zeichner und im weiteren Sinne technisch ein Meister. 1756 heiratete er und ließ sich als Bildnismaler in Kendal nieder; doch verließ er 1762 seine Frau und seine beiden Kinder im Norden und ging nach London. 1773 zog er nach Italien, wo er zwei Jahre blieb. Nach seiner Rückkehr nach London 1775 ließ er sich in Cavendish Square nieder und teilte sich nun mit Reynolds und Gainsborough in die Gunst der Stadt. Um 1795 zog er nach Hampstead, wo er sich ein Atelier baute, das jetzt einen Teil des dortigen konservativen Klubs bildet. 1799 ging er nach Kendal zurück und starb hier drei Jahre später in Gegenwart seiner Frau und eines Sohnes, die er nur in großen Zwischenräumen einmal gesehen hatte, seit er fast vierzig Jahre früher aus seiner Heimat fortgegangen war.



Abb. 344. Lady Arabella Ward. (Romney.) Lord Bangor.

Mehr als bei irgend einem englischen Maler von Ruf hat Romneys Popularität geschwankt. Vor vierzig Jahren noch wurden seine Bilder fast vollkommen übersehen. Der Marktpreis war ganz niedrig und sein Name wurde nur als der eines Künstlers erwähnt, der außerordentlich tief gesunken war. Grund hierfür war zum Teil, wenn nicht ausschließlich, die bloße Tatsache, daß man seine Werke eben nicht


Abb. 345. Euphrosyne. (Romney.)
Nach einem Stich.

kannte. Die nationalen Sammlungen enthielten keines von Bedeutung und die Landhäuser waren eben nicht der Öffentlichkeit zugänglich. Ein anderer Grund freilich war die Besonderheit seines Talents. In einer Beziehung spricht Romney die Menge außerordentlich an. Er ist der Maler par excellence der hübschen Engländerin. Keiner hat mit solchem Erfolge den eigenartigen weiblichen Kopf auf die Leinwand gezaubert, den ein englischer Romanschreiber für seine Heldin wünscht. Rein künstlerisch aber besaß Romney viele nichtenglische Züge. Sein Talent war mehr romanisch als das irgend eines anderen englischen Malers von Bedeutung. Er betont vor allem das Lineare und lehnt sich in seinen besten Arbeiten mehr an französische Schwarzweißkünstler und — um einen ganz großen Schritt zu machen — an griechische Bildhauer an als an seine eigenen englischen Zeitgenossen. Es ließe sich kaum ein Bild irgend einer Schule nennen, in dem sich modernes Fühlen mit echtem klassischem Geist so glücklich ver-


Abb. 346. Mrs. Currie.
(Romney.) National-Galerie.


Abb. 347. Mrs. Jordan. (Romney.)
Nach einem Stich.



Abb. 348. Lady Louisa Connolly. (Allan Ramsay.) Holland House.

einigt, wie in den „Kindern des Earl Gower“, die einen Rundtanz aufführen (Abb. 343). Es ist ein entzückendes Bild von einer zeichnerischen Durchbildung, wie sie unter anderen Händen unbedingt zur Langenweile geführt hätte. Eigentlich ist es ja nur eine Zeichnung und seine Farben sind etwa so wie auf einer Landkarte verwendet, einfach um eine Provinz von der anderen zu unterscheiden. Und trotzdem ist es in seiner Art koloristisch ausgezeichnet. Romneys Technik war so sauber, seine Pinselführung so knapp und frei von jeder Verwirrung oder Wiederholung, daß seine Farbe durchsichtig und leuchtkräftig geblieben ist und deswegen, wenn auch etwas brandig, doch nicht zu unangenehm wirkt. Vielleicht die überraschendste Begabung Romneys war seine frühe Vollkommenheit in allen akademischen Tugenden. Soviel wir wissen, besaß er nichts von dem, was wir eine eigentliche Schule nennen, und doch sind seine ersten Londoner Bildnisse wegen ihrer hervorragenden Zeichnung und wegen einer unübertrefflich geschickten und geschmackvollen Gewandbehandlung berühmt. In dieser Beziehung sind sie weit besser als die von Louis David und anderen französischen Malern der Revolution in ihrem absichtlichen Klassizismus.

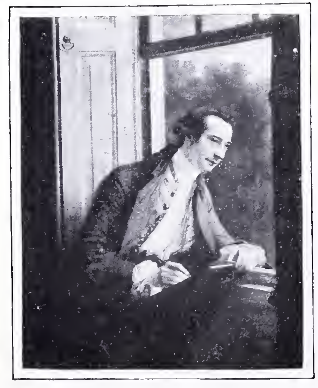


Abb. 349. Paul Sandy. (Cotes.) National-Galerie.

In seinem Streben nach Anerkennung ist Romney noch weniger glücklich gewesen als Reynolds und Gainsborough. Von den Bildern, die ihn auf der Höhe seiner Kunst zeigen, ist kaum eines in irgend eine öffentliche Sammlung gekommen. Zwar besitzt die Londoner Porträt-Galerie ein Selbstporträt von ihm, eines der besten, die je ein Maler hinterlassen hat, und die Wallace-Sammlung den

schönen und berühmten Kopf von Perdita Robinson. Unter den sieben Bildern in der National-Galerie aber ist kein einziges Werk ersten Ranges und die Provinzialsammlungen besitzen überhaupt keine hervorragende Arbeit von ihm. Seine schönsten Arbeiten sind in den Sammlungen des Herzogs von Sutherland (die Kinder des Earl Gower und der Marquis von Stafford in einem van Dyck-Kostüm), des Sir George Russell (Mrs. Russell mit ihrem Kind), des Lord Powis (Hon. Charlotte Clive), Lord Iveagh (Lady Hamilton spinnend), Lord Bangor (Lady Arabella Ward, Abb. 344), Lord Warwick (Lady Warwick mit ihren Kindern und Miss Vernon als Hebe), Sir Edward Tennant (Mrs. Jordan [Abb. 347], und Elizabeth Countess of Derby), Lord Cathcart (Countess of Mansfield), Leopold Hirsch (Mrs. Raikes), C. Wertheimer (Ladies Caroline und Elizabeth Spencer und Mrs. Johnson), Sir Hugh Cholmeley (Catharine und Sarah Cholmeley), L. Raphael (Lady Beauchamp Proctor [Abb. 342], und Lady Prescott mit Familie), Tankerville Chamberlain (Lady Hamilton als Bacchantin) und Ralph Bankes (Miss Woodley, später Mrs. Bankes).



Abb. 350. Horace Walpole. (Nathaniel Hone.)

Neben diesen drei Künstlern bedeutet Richard Wilson für die Landschaft das, was sie für die Bildnismalerei bedeuteten. Geboren 1713 war er also älter als sie alle; aber erst bei seiner Rückkehr aus Italien 1755 gab er die Porträtmalerei auf, in der er schon einen gewissen Erfolg errungen hatte. Die Veranlassung zu diesem Wechsel hat man Zuccarelli zugeschrieben, der einige seiner Skizzen in Rom sah und ihm dringend riet, sich ganz der Landschaftsmalerei zu widmen. Wahrscheinlich aber wäre sein Rat nicht so bereitwillig aufgenommen worden,



Abb. 351. Caroline Lady Holland. (Allan Ramsay.) Holland House.



Abb. 352. Mrs. Margaret Crowe. (Opie).

hätte nicht das Auftreten von Sir Joshua, Gainsborough und Romney die Möglichkeit eines Erfolges auf jenem anderen Gebiet ziemlich beschränkt. Wie bei jenen drei Bildnismalern wurzelte Wilsons Kunst in der Überlieferung, ihr Wipfel aber erhob sich ins volle Licht der Sonne. In seinem Stil und sogar in seinen Idealen spüren wir den Einfluß von Claude, von Lucatelli, von Panini und von Zuccarelli. Dazu aber kommt seine eigene zeichnerische Begabung, sein Geschmack, seine poetische Phantasie und seine frische Iniative auf dem Gebiete einer Kunst, die nach der Romantik und Italien wies. In seinen besten Arbeiten ist eine Intimität der Stimmung, die vor der Blütezeit Corots nicht wieder erreicht worden ist. Seine Bilder haben Tiefe, innere Ruhe und edelste Menschlichkeit. Leider ist er nicht immer oder wenigstens nicht oft im vollen Besitze seines Könnens. Sein Leben war ein Kampf und er malte zu viel, so daß manche Bilder, die ganz deutlich seinen Namen tragen, Momente seiner Kunst vertreten, wo wirkliche Teilnahme und Inspiration schliefen. Alles in allem aber war er ein wirklicher, lebenspendender Künstler und wirkte so auf seine Nachfolger. Zu seiner Zeit freilich war der einzige bedeutendere Künstler, der von ihm besonders beeinflußt war, der Ire George Barret, dessen spätere Arbeiten ein sorgfältiges Studium Wilsons zeigen und manchmal unter dessen Namen gehen. Andere seiner Schüler, wie Farrington und William Hodges, waren verhältnismäßig unbedeutend. Wilson starb im Jahre 1782.



Abb. 353. Garrick. (R. E. Pine.)
Nach einem Stich.

Wilsons Bilder sind in der Regel ziemlich kleinen Formates, einfach in der Komposition, mit breitem Pinsel vorgetragen, zeichnerisch



Abb. 354. Damenbildnis. (Hoppner.)
Mrs. Trevor Martin.



Abb. 355. Damenbildnis. (Hoppner.)
Mrs. Trevor Martin.

sorgfältig abgewogen und glänzend in der Farbe. Zwei kleine „Szenen aus Italien“ in der National-Galerie sind von besonderem Reiz; sie erinnern uns in ihrer Frische an Guardi und in ihrer pastosen Technik an Chardin. Seine anspruchsvolleren Arbeiten, wie die Niobe in der National-Galerie, über die Reynolds in seinem vierzehnten Vortrag ziemlich geschmacklos gespottet hat, befriedigen weniger. Wo er sich mit Göttern und Göttinnen beschäftigt, verliert er die transparente Farbe und harmonische Zeichnung, von denen der Reiz seiner Arbeiten abhängt.

Der Geist der modernen Malerei — denn ein roter Faden läuft durch ihre ganze Entwicklung — beginnt bei dem Werk dieser fünf Engländer: Hogarth, Reynolds, Gainsborough, Romney und Wilson, zu denen sich später ein weiteres Genie gesellte: Constable. Ihre Tätigkeit erstreckt sich über die Jahre 1735—1795, und sie goß neue Lebenskraft in die Adern einer Kunst, die in Wirklichkeit dicht vor ihrem Ende stand. Natürlich gab es auch in anderen Ländern gute Maler: Antonio Canale und Giambattista Tiepolo in Italien,



Abb. 356. Damenbildnis. (Hoppner.)
Mrs. Fleischmann.

Watteau und Chardin in Frankreich waren keine geringen Nachfolger der besten klassischen Meister. Aber sie waren eben doch nur Epigonen. Ihre Kunst stand mehr unter dem Zeichen des Sonnenunterganges als unter dem des Sonnenaufganges. Und so köstlich sie uns erscheint, war sie doch mehr ein Trost als ein neuer Ansporn. Manche werden das ja auch von Wilson behaupten. Seine Kunst aber, soweit sie in die Vergangenheit schaute, verdiente und erregte wenig Aufmerksamkeit. Sein Einfluß beruhte auf seiner Entwicklung der natürlichen künstlerischen Werte der Landschaft, der Luft und der Farbe.



Abb. 357. Damenbildnis. (Hoppner.) Mrs. Trevor Martin.

Neben diesen schöpferischen Talenten gibt es von einer Anzahl anderer Künstler Arbeiten, die immerhin bedeutend genug sind, um ihren Meistern einen Platz in einem biographischen Lexikon anweisen zu können. Der anziehendste von diesen Künstlern, auch als Mensch, war der Schotte Allan Ramsay. Geboren in Edinburg 1713 als der Sohn des Dichters und Buchhändlers



Abb. 358. Die Schwestern Frankland. (Hoppner.) Nach einem Stich.



Abb. 359. Die Kinder Douglas. (Hoppner.) Nach einem Stich.

Allan Ramsay, gründete er im Alter von sechzehn Jahren dort die nur kurze Zeit existierende St. Lukas-Akademie. Um das Jahr 1734 kam er auf einige Zeit nach London, ging zwei Jahre später nach Italien, kehrte 1739 nach Edinburg zurück und ließ sich Ende 1752 in London nieder. 1767 wurde er Hofmaler Georgs III. und starb 1784.



Abb. 360. Lady Steuart of Coltness. (Raeburn.) Mrs. Fleischmann.

Ramsays Verdienste sind bis jetzt dadurch geschmälert worden, daß man ihm eine Anzahl schlechter Bilder zugewiesen hat, die mit seinen Werken gar nichts zu tun haben, dadurch daß kein gutes Beispiel seiner Kunst den Weg in irgend eine städtische Galerie gefunden hat, und daß er sich für die Stellung eines Porträtmalers des Königs durchaus nicht eignete. Die schottische National-Galerie besitzt ein entzückendes Bildnis seiner Gattin, einer Nichte des großen Lord Mansfield, als Halbfigur. Ein schönes männliches Porträt ist in der irischen National-Galerie; auch finden sich bei Lord Lothian, Lord Stair, Sir Thomas Gibson Carmichael und anderen gute Beispiele seiner Kunst. Auch Holland House ist reich an Arbeiten von ihm (Abb. 348, 351). Mit etwas mehr Selbstvertrauen wäre Ramsay einer der besten Maler des 18. Jahrhunderts geworden. Seine eigenhändigen Arbeiten zeichnen sich durch eine wunderbare Feinfühligkeit und durch eine vornehme und lockere Technik aus, die nur gelegentlich die Grenzen des Zaghaften streift. Farbig ist für sie ein bestimmtes Rosa charakteristisch.

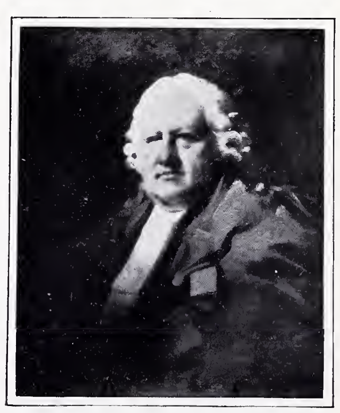


Abb. 361. Lord Newton. (Raeburn.) National-Galerie, Edinburg.

Verschiedene andere Künstler, deren Laufbahn zeitlich mehr oder weniger mit der jener epoche-



Abb. 362. Mrs. James Campbell. (Raeburn.) Mr. Lionel Muirhead.

machenden fünf zusammenhängt, müssen hier kurz erwähnt werden. Francis Hayman (1708–1776) wird heute vor allem genannt, weil Gainsborough sein Schüler war. Arthur Pond (1705—1758, Abb. 376), Joseph Highmore (1692 bis 1780), George Knapton (1698 bis 1778), Arthur Devis d. Ält. (1711 bis 1787), Nathaniel Hone (1718 bis 1784, Abb. 350), Tilly Kettle (1740 bis 1786), Henry Walton (1720? bis 1790?), Charles Brooking (1723 bis 1753), der Marinemaler (Abb. 377): alle diese Künstler schufen gelegentlich ausgezeichnete Arbeiten, und es ist sehr bedauerlich, daß keine Mittel vorhanden sind, um Beispiele ihrer Kunst für die Nation zu erwerben. Eine besondere Gabe war ihnen allen gemeinsam: sie alle konnten wirklich malen. Der magere und dürftige Farbenauftrag, die Art, wie die Farbe mehr in die Leinwand hineingerieben, als auf sie hingestrichen ist, wie wir sie später so oft bemerken, macht geradezu einen üblen Eindruck neben der saftigen, energischen und freien Technik der alten englischen Schule.



Abb. 363. Mrs. Ferguson. (Raeburn.)

Reynolds, Gainsborough und Romney wirkten auf ihre unmittelbaren Nachfolger wie warmer Regen auf einen vertrockneten Garten. Die Dürre verschwand und selbst dort, wo keine besonders glänzenden Leistungen entstanden, wuchs eine Kunst empor, die frisches Blut in den Adern hatte. Die Künstler zweiten Ranges, die zwischen der Mitte des 18. und dem Anfang des 19. Jahrhunderts schufen, waren keine bloßen Nachahmer mehr, die bei bestimmten geringfügigeren Einzelheiten ihrer Arbeit sich vollkommen von Handwerkern abhängig machen mußten. Es waren bescheidene Künstler, die aber immerhin versuchten, in der von

Viscountess Crosbie, später Countess of Glandor

Von Sir Joshua Reynolds

(Sir Edward Tennants Sammlung)





Abb. 364. Nathaniel Spens. (Raeburn.) Archer's Hall, Edinburg.



Abb. 369.
Prinzessin Charlotte. (Lawrence.)
Earl of Ilchester.

zweijährigen Aufenthalt dort ließ er sich in Edinburg nieder, wo er länger als eine Generation lang das unbestrittene Haupt der dortigen Schule blieb und jedermann von Bedeutung in der schottischen Hauptstadt malte, mit der einen besonderen Ausnahme von Robert Burns.

Raeburn gehört zu der kleinen Zahl von Künstlern, die wirkliche Pfadfinder waren. Er wurde in einem Lande geboren, das mit Schaffenden seiner Art überschwemmt war und von wenigstens drei genialen Künstlern beherrscht wurde. Trotzdem schuf er sich einen Stil, der zu gleicher Zeit absolut echt, ganz verschieden von dem, was er sonst um sich sah, und dabei so im eigentlichen Sinn ein Produkt des handwerklichen Könnens war, daß er seitdem geradezu zu einem europäischen Ideal geworden ist. Soweit wir heute urteilen können, war sein Vorbild das Porträt des Papstes Innozenz X. von Velazquez im Palaste Doria-Pamfili. Wenigstens ist dies in dem Stile, der ihn anzog, das einzige Meisterwerk, von dem wir wissen, daß er es gut kannte. Nichts weist darauf hin, daß er je Franz Hals kennen gelernt hat. Es genügt ja aber ein einziger Funken, um ein Genie in Flammen zu setzen. Van Dyck wurde der englische van Dyck beim Anblick weniger Miniaturen Samuel Coopers. Und das Papstbildnis des Spaniers besaß alles, um das künstlerische Streben eines Mannes wie Raeburn zu entflammen.



Abb. 370.
Lady Dover und ihre Tochter.
(Lawrence.) Nach einem Stich.

Seit sich Raeburn in Edinburg niedergelassen hatte, gewann seine Kunst bis zu seinem Tode ständig an Kraft und Tiefe. Aber anders als die meisten Maler, deren Kunst sich wandelt, entwickelt er seine Malerei von einer ungewöhnlich breiten Technik, von einer gewissen Vereinfachung der Flächen zu einer runderen Modellierung und einem mehr harmo-

nischen Gesamtton. Alle seine Entwicklungsphasen treten in guten Beispielen in den zwei Hauptsammlungen Schottlands auf, in der National-Galerie zu Edinburg und dem Museum in Glasgow. Außer diesen hat bis jetzt keine öffentliche Sammlung eines seiner besten Werke erworben. Der Louvre ist besonders unglücklich gewesen, denn von drei Bildern, die man ihm dort zugewiesen hat, darf nicht eines als von ihm gelten. Die folgende Liste beschränkt sich auf diejenigen seiner Bilder, die ich für die besten halte: In der Edinburger National-Galerie: Mrs. Campbell of Balliemore, Lord Newton (Abb. 361), Glengarry (leihweise), John Wauchope, Offizier mit Pferd (Abb. 366), und Selbstporträt (Abb. 317); Archer's Hall: Nathaniel Spens (Abb. 364); Trinity House, Leith: Viscount Duncan; Museum zu Glasgow: Mrs. W. Urquhart (leihweise) und Sir John Sinclair of Ulbster, Bart (Abb. 365). Privatsammlungen: Sir George Douglas Clerk: Sir John und Lady Clerk; Sir Robert Dundas: Lord-Präsident Dundas; Mr. Munro Ferguson of Raith: William Ferguson of Kilrie, General Sir Ronald Ferguson, G. C. B., Ronald und Robert Ferguson, und Robert Ferguson of Raith; Mrs. Fleischmann: Lady Steuart of Coltness (Abb. 360); Lord Tweedmouth: Lady Raeburn; Mrs. Pitman: John Tait of Harvieston und sein Enkel; Mrs. Ernest Hills: The Macdonalds of Clanranald; Mr. Arthur Sanderson: Mrs. Cruikshank; Mr. Lionel Muirhead: Mrs. James Campbell (Abb. 362); Lord Moncrieff: Rev. Sir H. Moncrieff Wellwood; Hon. Mrs. Baillie Hamilton: The Mac Nab; Mr. J. C. Wardrop: James Wardrop of Torbanhill; und Mrs. Joseph: Männliches Bildnis.



Abb. 371. Miss Farren (Lady Derby). (Lawrence.) Nach einer Reproduktion.



Abb. 372.
Papst Pius VII. (Lawrence.)
Nach einer Reproduktion.

Wie vorauszusehen war, beeinflußte

die Kunst Raeburns auch seine schottischen Zeitgenossen. Aber nur einer von ihnen erhob sich zu größerer Vollkommenheit, und auch er hat nur allzu oft die drückende Luft der ersten Jahre unter der Königin Viktoria empfunden. Ich meine Sir John Watson Gordon, dessen beste Arbeiten achtenswerte Nachklänge derjenigen Raeburns sind.

Die Eigenart von Lawrence war von der Raeburns außerordentlich verschieden, aber eine Eigenart war es ohne Zweifel. Sie schuf ein neues Ideal der Bildniskunst und trägt einen durchaus selbständigen Charakter. Seine Kunst wird niemals mit den künstlerischen Individualitäten anderer, wie Reynolds, Gainsborough, Romney und Raeburn auf einer Stufe stehen; denn sie war erstens in geringerem Grade spezifisch malerisch, und dann verkörpert sie einen weit weniger hervorragenden gedanklichen Typus. Doch ging Lawrence seinen eigenen Weg durch die Bestrebungen und Gedanken der großen Zeit, in der er lebte, mit einer Einfalt und einem Glauben an sein Werk, den man unbedingt bewundern muß. Seine Kunst gründete sich auf das äußere Aussehen der Dinge; sie zog ihre Kräfte mehr aus dem Blick aufs Äußerliche als aus dem innerlichen Empfinden. Sie mutet uns an wie etwa eine Frau auf einem Balle, nicht wie im Gespräch beim Kaminfeuer. Schließlich aber ist sie leider auch technisch nicht einwandfrei. Denn Lawrence war kein Kolorist und hatte falsche Vorstellungen darüber, wie weit ein Bild „abgeschlossen" sein muß, um Reynolds' Worte zu gebrauchen. Doch besitzt seine Kunst etwas, das sie zu einem unentbehrlichen Moment in unseren Vorstellungen von der englischen Gesellschaft zur Zeit der George macht.



Abb. 373. Üppigkeit. (Stothard.) National-Galerie.

Lawrence ist im Jahre 1769 geboren, im selben Jahre wie Napoleon und Wellington. Er war ein frühreifes Genie und wurde der Ernährer seiner Familie noch ehe er zwanzig Jahr alt war. Mit zehn Jahren begann er seine Tätigkeit als Bildnismaler in Oxford, siedelte bald darauf nach Bath über und ließ sich im Alter von achtzehn Jahren in London nieder. Sein ganzes Leben

lang blieb ihm der Erfolg günstig. 1791 wurde er zum A.R.A. gewählt, obwohl er noch nicht das vorgeschriebene Alter hatte. Drei Jahre später wurde er R.A., und 1820 Präsident der Akademie, nachdem er die „Accolade“ schon fünf Jahre früher erhalten hatte. Er starb 1830.



Abb. 374. Tod des Majors Peirson. (Copley.) National-Galerie.

Was seine Bilder in den Nationalsammlungen betrifft, so gilt von ihm dasselbe wie von so vielen anderen englischen Meistern. In den öffentlichen Museen ist er ganz ungenügend vertreten. Die National-Galerie hat eine gute Arbeit von ihm, das Bildnis von John Julius Angerstein in halber Figur (Abb. 367), dessen Sammlung den Kern dieses Museums bildet. Die Porträt-Galerie ist reicher. Hier findet man unter zwei Dutzend Bildern drei oder vier — Warren Hastings, Thomas Campbell, Sir James Mackintosh, Wilberforce — die seine Bildniskunst auf der Höhe repräsentieren. Um aber den vollen Umfang seines Könnens beurteilen zu können, müssen wir nach Windsor und in einige Privatsammlungen gehen. Die folgenden Bilder gehören zu seinen besten: Schloß Windsor: Papst Pius VII. (Abb. 372), Kardinal Consalvi; Herzog von Abercorn: Vier Kinderporträts in Ovalen; Mrs. Maguire und Arthur Fitzjames; Earl of Durham: Master Lambton; Herzog von Sutherland: Countess Gower und Kind und Lady Elizabeth Belgrave; Earl Greys Sammlung: Countess Grey und Töchter; Sir Thomas Dyke Aclands Sammlung: Lady Acland und zwei Söhne; Mr. H. Pierpont Morgan: Miss Farren (in ganzer Größe, früher bei Lord Wilton) (Abb. 371); Lord Annaly: Lady Dover und Kind (Abb. 370); Mr. Moulton Barrett: Miss Mary Moulton Barrett (‚Pinkie‘); Earl of Jersey: Der Herzog von Wellington (halbe Größe in Middleton Park, Oxfordshire); und



Abb. 375. Schimmel und Reitknecht. (Stubbs.) National-Galerie.

Marquis von Londonderry: Viscount Castlereagh, Viscountess Castlereagh, und Charles, Third Marquess of Londonderry, in Husaren-Uniform (Londonderry House).



Abb. 376. Peg Woffington. (Pond.)
National-Porträt-Galerie.

Lawrence war das Bindeglied zwischen der glanzvollen englischen Porträtkunst aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts und ihrem Niedergang in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Es läßt sich schwer entscheiden, wie weit er Ursache und wie weit er nur ein Vertreter dieser Entwicklung war. Aber wir tun ihm doch wohl nicht Unrecht, wenn wir sagen, daß sein Beispiel, wie das größerer Künstler vor ihm, nur verderblich wurde. Seine eigentliche Begabung war unenglisch und der gewöhnliche englische Nachahmer von ihm wird es nur zu einer unwahren und affektierten Kunst bringen. Sicher ist, daß, als er dem Ende seiner Laufbahn nahe war, die Porträtmalerei in der Hauptstadt Englands alle Frische und Lebenskraft verloren hatte und sie nicht eher wieder gewann, als mit der Bewegung von 1850 ein Wandel der Verhältnisse eintrat.

Neben den Porträtisten verfolgten zwei andere Arten von Künstlern ihre besonderen Ideale — mit sehr verschiedenem Erfolg. Die erste und, nach dem Urteil der meisten theoretischen Betrachtungen der Kunstgeschichte, vornehmere Gruppe war die der Historienmaler. Beim Hinweis auf den besonderen Strom der Tätigkeit, der von Rubens und seiner Decke in Whitehall ausging, habe ich verschiedene Versuche monumentaler Dekorationskunst erwähnt, die fast alle mit einem vollständigen Mißerfolg endeten, wie Barrys Malerei in der Society of Arts und Runcimans Arbeiten in Penicuik. Im Jahre 1773 machte man einen Vorschlag, der, wäre er angenommen worden, sicher zu ganz seltsamen Erscheinungen geführt hätte. Es war

Abb. 377. Seestück. (Brooking.)
Col. Hutcheson Poë, C. B.

das Ansinnen an die Mitglieder der eben gegründeten königlichen Akademie, das Innere der Pauls-Kirche auszumalen, d. h. also, die von Sir James Thornhill begonnene Arbeit zu vollenden. Dieses Anerbieten wurde trotz seiner außerordentlich vornehmen Bedingungen zurückgewiesen, und wir können das kaum bedauern. Die Pauls-Kirche war doch nicht ein corpus vile, an dem man ein gefährliches Experiment hätte machen dürfen. Es war sicherer, die Künstler sich an Unternehmungen versuchen zu lassen wie denen des Verlegers Boydell. Viele der bekanntesten Maler der Zeit schufen für ihn eine Reihe von Bildern aus Shakespeare, die öffentlich ausgestellt wurden; Reynolds, Romney, West, Opie, Northcote, Stothard, Füssli, Smirke, Hamilton, Westall und Barry waren unter den Mitarbeitern. Nach Boydells Shakespeare folgte Macklins Bibel und Füsslis Milton. Alle diese Versuche aber schlugen vollkommen fehl und mußten von weiteren Unternehmungen in dieser Richtung abschrecken. Ein anderer, nicht weniger unglücklicher Einfluß auf die englische Geschichtsmalerei ging von der Lehrtätigkeit Reynolds' aus. Zwar führte das historische Empfinden in seiner Hand oft zu glänzenden Resulten, die Hauptwirkung aber, die die „Vorträge" auf einen jungen Maler ausgeübt haben würden, der den großen Stil anstrebte, wäre eine Zerstörung jeder Individualität und jedes künstlerischen Charakters gewesen.



Abb. 378.
J. P. Curran. (Hugh Hamilton.)
National-Galerie, Dublin.

Der Einzige vielleicht, der sich gegen den mißverstandenen Geist der Zeit erhob und die Geschichtsmalerei mit einer achtenswerten Verbindung von Wahrheit und Stilgefühl pflegte, war John Singleton Copley. Sein „Tod Chathams" und „Tod des Majors Peirson" (Abb. 374) in der National-Galerie sind in ihrer Art ausgezeichnete Arbeiten. Geboren 1737 in Boston U.S.A., als Sohn eines englischen Vaters und einer irischen Mutter, kam Copley 1775 nach England, um hier den Rest seines Lebens zu verbringen; er starb 1815 im Alter von achtundsiebzig Jahren. Sein Sohn war Lord Lyndhurst. Auch Opie hatte auf diesem Gebiet gelegentlich Erfolge. Seine Ermordung Riccios in der Guildhall, London, ist eine Arbeit von kraftvollem Realismus.

Der einzige Maler auf dem Gebiet kirchlicher Kunst dieser

Zeit, der Erwähnung verdient, war Benjamin West (Abb. 379). Er hatte, wie Romney, mit einem Bild begonnen, das den „Tod des Generals Wolfe“ in nüchterner Art darstellte, mit englischen Soldaten, die statt in römische Togen, in moderne Uniformen gesteckt sind, und hatte damit schnell die Bewunderung und die Gunst Georgs III. errungen. Das trug ihn für den ganzen Rest seines Lebens. Aber er ergänzte sein Einkommen aus der königlichen Börse durch das Malen von Bildnissen und gelegentlich dekorativen Arbeiten für Private. Einige dieser letzteren sind weit sympathischer als die anspruchsvollen Arbeiten, die er für den König geschaffen hat. Geboren in Pennsylvanien im Jahre 1738, kam West 1763 nach England und verbrachte den Rest seines Lebens in London. Er war eines der ersten Mitglieder der königlichen Akademie und wurde bei Reynolds' Tode 1792 ihr Präsident. Er starb 1820.

Literatur siehe Kapitel XVI.



Abb. 379. Deckenbild. (West.)
Burlington House.



Abb. 380. Odysseus und Polyphem. (Turner.) National-Galerie.

KAPITEL XV

Die moderne Malerei von Turner bis Watts

Die einzige Art der Landschaftsmalerei, die im 18. Jahrhundert wirklich Ansehen genoß, war die topographische. Häuser und Parks wurden in Menge porträtiert, und unzählige derartige Bilder hängen noch heute in den Landhäusern. Diese Art Malerei geht auf einen Maler von bedeutendem Können zurück, dessen Werke zeigen, daß er unter günstigeren Bedingungen einen hervorragenden Platz in der englischen Kunstgeschichte errungen hätte. Das war John Wootton, ein Schüler von Jan Wyck. Er soll im Jahre 1668 geboren sein und starb 1765. Er malte Tiere, vor allen Dingen Rennpferde und topographische Landschaften in einem Stil, der an Gaspar Poussin und seine Nachfolger erinnert. Seine besten Arbeiten sind ganz hervorragend schön; das hervorragendste, was ich von ihm kenne, ist ein Zyklus in der äußeren Halle zu Althorp. Noch viele



Abb. 381. Chapel Fields, Norwich. (Crome.) National-Galerie.

andere tüchtige Wirklichkeitsmaler schufen während des 18. Jahrhunderts; unter ihnen sind die erfreulichsten vielleicht die Maltons, die architektonische Perspektiven malerisch durchbildeten und dadurch hübsche Erfolge errangen. Die Landschaft im eigentlichen Sinne aber wurde vollkommen vernachlässigt. Wilson brachte es kaum zu dem Einkommen eines Maurers, wenn er mit seinen Bildern wie mit Schnürsenkeln hausieren ging; Gainsborough hat kaum jemals eine Landschaft verkauft, obwohl alle Wände seines Hauses mit ihnen bedeckt waren und seine Gönner auf dem Wege zum Porträtstuhl stets an ihnen vorbei mußten. Eine besondere Mode erst wurde den Landschaftern günstig. Es war die Sitte, die heute noch existiert, in das Schema einer guten Erziehung auch Zeichenstunden einzuschließen. Die Schule der englischen Aquarellisten gründet sich ausschließlich auf diese Sitte und nicht wenige unserer Ölmaler schulden ihr gleichfalls ihren eigentlichen Aufschwung, darunter der größte von ihnen allen.



Abb. 382. Poringland-Eiche. (Crome.)
Rev. C. J. Steward.

Die zweite Generation der englischen Landschafter, die der von Raeburn, Hoppner und Lawrence entspricht, beginnt am Ende des dritten Viertels des 18. Jahrhunderts mit drei Genies. Das erste von ihnen war John Crome, gewöhnlich Old Crome genannt. Geboren zu Norwich im Jahre 1769 begann er seine Laufbahn als Wagenlackierer, gab aber dieses Handwerk bald auf, um Zeichenlehrer und Landschafter zu werden. Er starb zu Norwich im Jahre 1821.

Abb. 383. Clapham Common. (Turner.)
National-Galerie.

Sein Werk vereinigt drei unschätzbare Eigenschaften. Es hielt sich an wundervolle Gegenstände, es gewann Frische und Reinheit durch die ununterbrochene Berührung mit der Natur und es wurde von echten menschlichen Empfindungen und Leidenschaften beseelt. Der Einfluß Hobbemas und anderer Holländer des 17. Jahrhunderts ist ebenso deutlich, wie der von Wilson und Gainsborough; alle Arbeiten Cromes aber atmen Natur und verraten eine starke Individualität. Sein landschaftlicher Stil wechselte. Einige seiner Arbeiten sind so breit und großzügig wie die Philipps de Koninck, in anderen findet sich das, was Ruskin „Hobbemas Kritzelei" nannte, bis zum Extrem. In den nationalen Sammlungen ist er ziemlich gut vertreten (Abb. 381). Slate Quarries und Mousehold Heath in der National-Galerie, Mousehold Heath im Viktoria und Albert-Museum, und eine Landschaft in der Tate-Galerie zeigen verschiedene Seiten seiner Kunst. Ein schönes Bild ist auch die Poringland-Eiche (Abb. 382) bei Rev. C. J. Steward; eine herrliche Mondscheinlandschaft aus dem Besitze des Herrn Darell Brown war auf der franko-britischen Ausstellung. Crome war der Begründer der Schule von Norwich, der wir jetzt noch weitere Aufmerksamkeit schenken müssen.



Abb. 384. Garten der Hesperiden. (Turner.) National-Galerie.

Joseph Mallord William Turner, der Sohn eines Barbiers, wurde sechs Jahre später als Crome in Maiden Lane, Covent Garden geboren. Sein Geburtstag war der 23. April, der St. Georgs-Tag, was Ruskin besonderes Vergnügen zu machen pflegte. Seine Kindheit verging in allerhand häuslicher Tätigkeit, die mehr oder weniger eng mit Kunst zusammenhing, und 1789 trat er als Studierender in die Königliche Akademie ein. Zehn Jahre später



Abb. 385. Spithead. (Turner.) National-Galerie.



Abb. 386. Sturm. (Turner.) Tate-Galerie.

wurde er Mitglied derselben Körperschaft und 1802 vollbürtiges Mitglied. Er bereiste im Verlauf seines Lebens einen großen Teil des westlichen Europa, er malte in Aquarell und in Öl, radierte und schabte. — Sein künstlerisches Dasein war, alles in allem, ein intensiveres, energischeres und universaleres als das aller anderen englischen Künstler. Und er war ein reicher Mann, als er starb.

Die Entwicklung von Turners Laufbahn ist derartig, daß sie sich schwer in einem Handbuch schildern läßt. Er hat eine größere Zahl von Arbeiten hinterlassen als irgend ein anderer Künstler vorher oder später; und alle seine Arbeiten schuf er eigenhändig ohne jede Hilfe und so gut wie im Verborgenen. Seine Hingabe an die besondere, phantasievolle und doch objektive, Form seiner künstlerischen Tätigkeit war so groß, daß diese ihm zu Zeiten als alleiniges Ausdrucksmittel und tatsächlich als das einzige Bindeglied mit der Welt diente. Man hat nicht ohne Grund seine Entwicklung in drei Perioden geteilt. Zuerst eine wörtliche, fast topographische Naturwiedergabe, dann eine Reihe von Versuchen mit dem künstlerischen Stil anderer und schließlich der freie individuelle Ausdruck seiner selbst, der zuletzt in einer Art Chaos endigte, das hier und da wie Wolken vom Blitz von glänzenden Strahlen phantasievoller Eingebung durch-



Abb. 387. Die „Sonne Venedigs". (Turner.) National-Galerie.



Abb. 388. Giudecca. (Turner.) Viktoria und Albert-Museum.



Abb. 389. Das Landhaus im Tal. (Constable.) National-Galerie.

zuckt wird. Man kann alle diese Perioden, besonders aber die beiden letzteren, sehr gut in der Sammlung studieren, die er seiner Nation hinterlassen hat (Abb. 383—388). Sie besteht aus ungefähr einhundert fertigen Ölbildern und vielen in verschiedenen Stadien der Vollendung. Unter den letzteren sind jene glänzenden Traumlandschaften in der Tate-Galerie, die so weit ausgeführt sind, als der Spachtel die Ausführung ermöglicht. Außer mit den Ölbildern beschenkte sein Testament die Nation mit etwa 19 000 Zeichnungen, die von Aquarellen, in denen alle Mittel dieser Technik heran-

gezogen sind, bis zu den flüchtigsten, lockersten Skizzen variieren. Es ist nicht leicht, aus einer derartigen Summe von Arbeiten einzelne Beispiele herauszugreifen, die einen Eindruck des Ganzen erwecken können. Die hier genannten können vielleicht als einigermaßen glückliche Repräsentanten seiner Kunst gelten: Kilgarran Castle (Lord Armstrong), Conway Castle (Herzog von Westminster), Fischer unterm Winde (Lord Iveagh), Walton-Brücke (Lady Wantage), Durchschreiten des Baches (National-Galerie), Fischer in Spithead den Anker einholend (ebenda, Abb. 385), Merkur und Herse (Lord Swaythling), Ein kalter Morgen (National-Galerie), Die Sündflut (Herr Darrell Brown), Felsen und blaue Lichter (Slg. Yerkes), Begräbnis Wilkies (National-Galerie), Der „Fighting Téméraire" (ebenda), Odysseus verspottet den Polyphem (ebenda, Abb. 380), Die „Sonne Venedigs" bei der Ausfahrt (ebenda, Abb. 387), und „Regen, Rauch und Schnelligkeit: die Great Western Railway" (ebenda).



Abb. 390. Skizze für „Das springende Pferd". (Constable.) Viktoria und Albert-Museum.



Abb. 391. Die Hütte im Kornfeld. (Constable.) Viktoria und Albert-Museum.

Wir werden uns noch in späteren Abschnitten mit Turner zu beschäftigen haben.

John Constable, der mit Crome und Turner unser Dreigestirn bildet, wurde im Jahre 1776 in East Bergholt, Suffolk geboren. Sein Vater hatte eine Windmühle und auch Constable begann sein Leben als Müller. Doch gab er diese



Abb. 392. Skizze für „Der Heuwagen“. (Constable.) Viktoria und Albert-Museum.

Tätigkeit bald auf und ging in dem verhältnismäßig späten Alter von vierundzwanzig Jahren an die königliche Akademie. 1816 heiratete er eine Frau von Vermögen, wurde 1819 A.R.A., 1829 R.A. und starb 1837.

In der Geschichte der modernen englischen Malerei bedeutet Constables individueller Charakter mehr als jede andere Einzelkraft, die wir sonst kennen. In ihm vereinigten sich Fähigkeiten, die ebenso selten wie für die Zeit, in der er lebte, notwendig waren. Der instinktive, unwiderstehliche und doch nur halb bewußte Wunsch nach künstlerischem Ausdruck verband sich hier mit einer tiefinnerlichen Liebe zu den Gebilden der einfachen Natur, an die er gewöhnt war und mit einer selbstbewußten Starrköpfigkeit, die ihn zwar als Mensch unbeliebt machte, ihn aber als Künstler vor dem Untergang bewahrte. Er „liebte jeden Baumstumpf, jeden Halm und jede Gasse im Dorf“. Und er malte



Abb. 393. Das Tal des Yare. (Stark.) National-Galerie.

diese Dinge mit dem erstaunlichsten Feingefühl für das Wesentliche und das Unwesentliche, das je ein Landschafter besessen hat. Niemals geriet er auch nur entfernt in Versuchung, Götzen zu opfern, die nicht die seinen waren. „Ich stelle mir vor, wie ich einen Nagel einschlage“, sagte er einmal. „Ich schlage ihn ein bestimmtes Stück tief und mit einiger Ausdauer könnte es mir auch schließlich gelingen, ihn ganz hineinzutreiben. Wenn ich ihn aber im Stich lasse und mich mit andern beschäftige, so macht mir das vielleicht mehr Vergnügen; ich komme dann aber an sich nicht vorwärts, denn jener Nagel bleibt eben still stehen“. Seine Laufbahn verlief ziemlich einförmig. Er verkaufte eine gewisse Zahl seiner Landschaften, gelegentlich malte er Porträts, er hatte auch einige verständnisvolle Gönner, die ihm nicht nur ermöglichten, das Einkommen aus seinem eigenen und dem Vermögen seiner Frau zu vermehren, sondern die ihn auch mit ihrer Sympathie unterstützten. Einer von ihnen, der Reverend John Fisher, Erzdiakon von Salisbury, kann als der gelten, der ihn am frühesten geschätzt hat. Vielleicht der glänzendste Erfolg seines Lebens war die Bewunderung, die er durch die Ausstellung einiger Bilder in Frankreich 1824 in dem Salon und 1825 in Lille, erntete. Auf diese Ausstellungen führt man mit Recht einen wesentlichen Teil des besonderen Charakters in der modernen französischen Landschaftsmalerei zurück.



Abb. 394. Landschaft und Windmühle. (Stark.) Mrs. Joseph.



Abb. 395. Greenwich. (Vincent.) Sir Cuthbert Quilter, Bart.

Constables Kunst ist immer der Gegenstand heftiger, ja erbitterter Debatten gewesen. Von einer Seite hat man ihr den absurden Vorwurf gemacht, sie sei zu literarisch und zu realistisch.

Ein Bild wie das Kornfeld in der National-Galerie in seiner wunderbaren Vereinigung objektiver Wahrheit und künstlerischer Harmonie zeigt ein feineres Empfinden für das Ausscheiden des Wesentlichen, für das Betonen der wichtigen und das Beiseitelassen der unwichtigen Dinge und für Linienschönheit sowohl im Großen wie in den Einzelheiten, als irgend ein anderes Bild, das mehr auf einem idealen Entwurf aufgebaut ist. Ebenso töricht war der Vorwurf, er könne nicht zeichnen. Die Form im Detail zu geben, war ihm nicht die Aufgabe seiner Gemälde. Was die große Form anlangt, so sind sie von einer wunderbaren Echtheit und bringen die Maße, Modellierung und Ausdehnung des Bodens und dessen, was er trägt, mit unfehlbarer Richtigkeit zur Geltung. Selbst in der kleinsten Zeichnung war Constable ein Meister, wie alle wissen, die seine Bleistiftzeichnungen und seine wenigen Porträts kennen. Kurz, er war wirklich einer von den Ganz-Großen, selbst wenn er aus dem Zusammenhange herausgenommen wird; als Einzelerscheinung aber im Bilde der Malerei des 19. Jahrhunderts steht er unter allen Künstlern als der größte Befreier, Erfinder und Schöpfer da.



Abb. 396.
Schiffe an der Mündung der Themse.
(Cotman.) Viktoria und Albert-Museum.

Constable ist, wie Turner, aber im Gegensatz zu den meisten der hervorragenderen englischen Maler, in den öffentlichen Sammlungen gut vertreten. Die National-Galerie besitzt drei schöne Bilder seiner besten Zeit, „Das Kornfeld“ (Abb. 391), „Der Heuwagen“ (Abb. 392) und „Das Landhaus im Tal“ (Abb. 389), außer zahlreichen unbedeutenderen Bildern. Die Diploma-Galerie in Burlington House besitzt „Das springende Pferd“, von dem sich eine wundervolle Skizze (Abb. 390) im South-Kensington-Museum befindet,



Abb. 397. Das Schloß der Herzogin von Berry.
(Bonington.) Mrs. Joseph.

zusammen mit einer anderen ebenso schönen des Heuwagens. Außer diesen enthält das Viktoria und Albert-Museum ungefähr fünfhundert Bildern und Skizzen in Öl, Aquarellen und Schwarzweißblättern, die fast alle von der Tochter des Malers, Isabel Constable, vermacht worden sind.



Abb. 398. Der Stall. (George Morland.)
Viktoria und Albert-Museum.

Mit der Blütezeit Turners und Constables verlor der lebenspendende Trieb, der im vierten und fünften Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts im Stamme der britischen Kunst emporgequollen war, seine Kraft. Die Malerei wurde eine Zeitlang wieder eine reine Formelsache, die nur oberflächliche Empfindungen ausdrückte und oberflächliches Gefallen erregte. Gewiß gibt es, außer den Erscheinungen von Turner und Constable, auch noch andere Ausnahmen hiervon, im allgemeinen aber war der Geist der englischen Malerei zwischen dem Frieden von 1815 und der Ausstellung von 1851 absolut spießbürgerlich.

Die wichtigsten Ausnahmen bilden die Schule von Norwich, die Gruppe der Aquarellisten und eine einzelne Künstlerpersönlichkeit.

Die Schule von Norwich bildet in der englischen Kunst das beste Beispiel einer Gruppe von Künstlern, die völlig in einem allgemeinen Schema und im Geiste eines bestimmten Meisters schufen. Der englische Geist fügt sich im allgemeinen nicht leicht einem solchen Schema ein, er ist gleichzeitig außerordentlich individualistisch — „Jeder Engländer ist eine Insel für sich“ — und auf schnelles Erringen von Erfolgen bedacht. Die Wirkung des letzteren Charakterzuges ist, daß die englischen Künstler in ihrem Handwerk weniger solid sind als die auf dem Kontinent und deswegen weniger imstande und weniger gewillt, als Lehrer zu wirken. In den



Abb. 399. Alderney-Rindvieh. (Ward.)
Tate-Galerie.

letzten zwanzig Jahren hat sich das aber geändert. Wir haben von dem Beispiel der Franzosen gelernt, unsere Maler zeigen eine neuartige Neigung, sich um einen Mittelpunkt als Gruppen zu scharen, und sie sind sicherlich weit solidere Arbeiter geworden. Die Schule von Norwich besaß mehr eine gewisse Handfertigkeit als das, was man etwa ein Prinzip nennen konnte. Es war eine reine Landschafterschule, die sich die Natur, an die sie am meisten gewöhnt war, zum Gegenstand nahm, einfach und solid malte, sorgfältig und mit einem gewissen Geschmack komponierte und niemals vergaß, daß der eigentliche Zweck dieser Tätigkeit ein Bild sein mußte, das man in einem englischen Bürgerhause eingerahmt aufhängen kann. Ihre hervorragenderen Mitglieder waren nach Old Crome selbst die Ladbrookes, Robert, der Vater (1770—1842), Henry (1800—1870) und John Bernay (1803—1879), die beiden Söhne. Ferner John Bernay Crome, „Young Crome“ (1793—1842), dessen beste Arbeiten weit besser sind als ihr Ruf, James Stark (1794—1859, Abb. 394), Joseph Stannard (1797—1830), G. Vincent (1796?—1830), und ein wirklich genialer Künstler, John Sell Cotman (?1782—1842). Nur wenige von den tüchtigeren Arbeiten dieser Künstler sind in unsere öffentlichen Sammlungen gekommen. Allein Stark (Abb. 393) ist in der National-Galerie mit einem Bilde vertreten, das ihn recht günstig repräsentiert. Vincents beste Arbeit ist das berühmte Hospital zu Greenwich von der Themse aus (Abb. 395), das er öfters gemalt hat. Aus Cotmans Ölgemälden erwachsen dem Kenner allerhand Schwierigkeiten (Abb. 396). Seine Arbeiten oder



Abb. 400. Zweifel. (Landseer.)
Viktoria und Albert-Museum.



Abb. 401. Krieg. (Landseer.)
Viktoria und Albert-Museum.



Abb. 402. Der Gekreuzigte. (Etty.)
Mr. F. Sidney.

wenigstens die ihm zugeschriebenen sind nach Stil und Art außerordentlich verschieden und bieten so der Kritik des wissenschaftlich gebildeten Bilderkenners ein weites Feld. Seine Aquarelle und Zeichnungen sind einheitlicher; vor allen Dingen in den letzteren lebt eine malerische Phantasie vornehmster Art. Mir scheint die Behauptung nicht zu weitgehend, daß Zeichnungen wie „Der Bruch der Scholle“ und „Der Kentaur“ im Kupferstichkabinett des Britischen Museums mehr Phantasie und künstlerische Harmonie zeigen, als irgend ein Blatt in Turners Liber Studiorum. Auch als Radierer und Architekturzeichner war Cotman hervorragend. Obwohl sein Ansehen in letzter Zeit gestiegen ist, nimmt sein Name doch noch lange nicht den Platz ein, der ihm in der Geschichte der modernen Kunst gebührt (Abb. 511, 512).

Eine kleine Gruppe von Meistern, die in keine der genannten Kategorien paßt, muß hier noch erwähnt werden: ich meine die Tiermaler. Sie lassen sich nicht leicht anders klassifizieren, weil sie als Sondergruppe eine ganz verschiedene Entstehung haben. Die englische Vorliebe für das Landleben ließ schon früh eine Anzahl Künstler auftreten, die sich mit der Illustration des Sports, mit dem Porträtieren von Jagdhunden, Rennpferden uws. beschäftigten. Ab und zu zeigte einer dieser Maler mehr Talent als die übrigen und durfte darum Anspruch erheben, als wirklicher Künstler zu gelten. Einer von diesen war Wootton, den wir schon als Landschafter genannt haben; ein anderer war der ausgezeichnete George Stubbs (1724—1806), der einen be-



Abb. 403. Badende. (Etty.)
Tate-Galerie.

sondern Pferdetypus mit ungewöhnlicher Geschicklichkeit und gesunder Kraft malte (Abb. 375); ein dritter war der große George Morland (1763—1805), der nicht nur ein glänzender Künstler, sondern als Maler einer der vollendetsten Könner der Moderne wurde. Morland hatte von Haus aus Künstlerblut in den Adern. Sein Großvater George Henry Morland († 1789), war kein schlechter Maler: ein kleines ihm zugeschriebenes Bild in der Galerie von Glasgow, „Der Austernverkäufer", zeigt ansprechende Begabung. Sein Vater Henry Robert Morland (1730 bis 1797) war ein wirklich ausgezeichneter Künstler und seine Mutter Maria hat wenigstens in der Akademie ausgestellt. George stand sowohl als Maler wie als Staatsbürger eine Stufe höher als sein Vater, selbst wenn er in der letzteren Eigenschaft vielerlei zu wünschen übrig ließ. Denn Henry Morland entwürdigte sein Talent zur Herstellung pornographischer Bücher, während sein Sohn dieser Versuchung selbst in seinen schlechtesten Zeiten widerstand. Und es ging ihm wahrlich fast während seines ganzen Lebens schlecht genug. Seine Verschwendung war vielleicht weniger bedenklich, als man behauptet hat, aber immerhin hat er stets mehr ausgegeben, als er hatte, und so blieb er niemals vor dem Drängen seiner Gläubiger und jener verschont, die aus seinen Schwierigkeiten noch Vorteil zu ziehen verstanden. Seine Schöpfungen sind außerordentlich zahlreich, denn er arbeitete mit einer ungewöhnlichen Leichtigkeit der Erfindung und Ausführung. Rein technisch ist seine Arbeit selten übertroffen worden, ebenso wie sie beweist, daß er einen hervorragenden Geschmack und Empfinden für



Abb. 404. Die Abweisung. (Wilkie.)
Viktoria und Albert-Museum.



Abb. 405. Das Sonett. (Mulready.)
Viktoria und Albert-Museum.

künstlerische Harmonie besaß. Es ist schwer zu sagen, ob er sich mehr als Genremaler oder als Tiermaler ausgezeichnet hat. Meisterstücke der ersteren Art sind die Laviniabilder, der Besuch des Kindes bei seiner Amme und der „Schwarze Montag“. Seine besten Arbeiten der zweiten Periode sind das Innere eines Stalles in der National-Galerie und ein „Stall“ (Abb. 398) im Viktoria und Albert-Museum.



Abb. 406. Haus in Hyde Park. (Nasmyth.) Tate-Galerie.

Morlands Schwager, James Ward (1769—1859), war ein ausgezeichneter Künstler auf demselben Gebiet, wenn auch in einem ganz verschiedenen Stil. Seine Art ist individuell bis zum äußersten und nur in seinen größeren Bildern wirklich sympathisch. Harlech Castle in der National-Galerie, zwei kolossale Bilder in der Tate-Galerie: Ochse, Kuh und Kalb der Alderney-Rasse in einer Landschaft (Abb. 399), und Gordale Scar, Yorks, ferner St. Donat's Castle, mit kämpfenden Stieren, im Viktoria und Albert-Museum zeigen ihn auf der Höhe. James Ward gebührt der Ruhm, die ersten Schritte Sir Edwin Landseers in der Tiermalerei geleitet zu haben. Landseer (1802—1873) war viele Jahre lang der unbestrittene Günstling desjenigen englischen Publikums, das sich zwar für Bilder begeisterte, aber keine Ahnung von Kunst hatte. Seine Vermenschlichung der Tiere entzückte es, seine Oberflächlichkeit stieß es nicht ab, weil es nicht imstande war, die Dürftigkeit seines Kolorits und die Leere seines leichten Schaffens richtig einzuschätzen. So erfreute er sich zeitlebens einer Popularität wie wenige Künstler. Vielleicht seine besten Bilder sind noch in Privatbesitz, z. B. der Tod der Otter. In der National-Galerie aber und im Viktoria und Albert-Museum ist er mehr als ausreichend vertreten (Abb. 400, 401).



Abb. 407. Der Widerspenstigen Zähmung. (Leslie.) Viktoria und Albert-Museum.

In den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts waren eine Anzahl Maler von mehr oder weniger ansprechendem Talent und künstlerischer Ehrlichkeit tätig: David Wilkie (1785—1841), Patrick Nasmyth (1786—1831), William Dyce (1806 bis 1864), John Phillip (1817—1867), der Irländer William Mulready (1786 bis 1863), die Anglo-Amerikaner Charles Robert Leslie (1794—1859) und Gilbert Stuart Newton (1795—1835), und die Engländer Augustus Wall Callcott (1779—1844), William Etty (1787 bis 1849) und George Lance (1802—1864).



Abb. 408.
Onkel Tobias und die Witwe Wadman. (Leslie.) Viktoria und Albert-Museum.

In gewissem Sinne kann Etty (Abb. 402) der unglücklichste unter allen diesen Künstlern heißen. Die Natur hatte ihm zwei Talente verliehen: eins für die Aktmalerei, das andere für die Schilderung jener weiteren Häuslichkeit, die mit der Liebe des Einzelnen für seine Umgebung und für seine Geburtsstätte zusammenhängt. Und diese beiden Talente hatten den schlimmsten Einfluß aufeinander. Wäre Etty in seiner Jugend in eine Stadt versetzt worden, wo seine besondere Begabung sich frei entfaltet hätte und warm aufgenommen worden wäre, hätte er ein Bahnbrecher seiner Kunst werden können. So aber verbrachte er sein Leben im Dunkeln, sah seine Arbeit und sich selbst mißverstanden und war schon fast vergessen, als er starb. Seine Bilder sind außerordentlich ungleichmäßig: kreidige, kalte und oft geradezu verständnislose Verbindungen flotter Farben hier, Schilderungen menschlicher Schönheit dort, die Realismus und Stil mit ungewöhnlichem Glück vereinigen. Tizian, Rubens und Rembrandt hatten wohl wunderbare Ausdrucksmöglichkeiten für den menschlichen Körper; Etty in seinen besten Arbeiten aber gibt das wirkliche, blühende, fühlbare Fleisch selbst. In den öffentlichen Sammlungen ist er ganz gut vertreten: „Jugend



Abb. 409.
Les Femmes savantes. (Leslie.) Viktoria und Albert-Museum.

im Bug und Freude am Ruder“, und „Die Badende“ (Abb. 403) in der Tate-Galerie; „Amor und Psyche“ im South Kensington-Museum, „Der Sturm“ im Museum zu Manchester und eine Reihe heroischer Darstellungen in der National-Galerie zu Edinburg gehören zu seinen besseren Arbeiten. Die besten aber, die meines Wissens im Besitze einer öffentlichen Körperschaft sind, sind eine dreifache Aktstudie im Museum von New York und eine Nachbildung von Tizians Venus in dem Board Room der königlichen schottischen Akademie.



Abb. 410. Fruchtstück. (Lance.)
National-Galerie.

Die Leute von simplem Talent waren, im irdischen Sinne, unendlich erfolgreicher. Wilkie war all sein Lebtag ein Kind des Glücks. Sein erstes Unglück eigentlich war der Verlust seiner Gesundheit, woran er auch wahrscheinlich gestorben ist. Seine besten Arbeiten zeigen eine seltene Fähigkeit, nach dem Vorbild fremder Schulen und ganz verschiedener Zeit Werke von echter, wenn auch nur bescheidener Individualität zu schaffen. Die hervorragendsten Bilder, die der Öffentlichkeit zugänglich sind, sind „Der blinde Geiger“ und „Der Dorfmarkt“ in der National-Galerie, die Skizze für „Blindekuh“ in der Tate-Galerie, „Die Rattensucher“ in der Diploma-Galerie zu Burlington House und „Die Abweisung“ (Abb. 404) im South Kensington-Museum. Das unvollendete, eigentlich kaum begonnene Bild: „Knox erteilt das Sakrament in Calder House“, in der schottischen National-Galerie, ist von großem Reiz, wenn es vielleicht auch mehr verspricht, als es vollendet würde halten können. Eine Bathseba im Besitz von Mrs. Naylor zu Leighton Hall, Welshpool, ist vielleicht die beste seiner Schöpfungen außerhalb seines eigentlichen Tätigkeitsgebietes. „Die Testaments-



Abb. 411. Der Leser. (T. S. Good.)
Tate-Galerie.

eröffnung“ in München ist durch die Restaurierung fast vollkommen zerstört. Die Landschaften von Patrick Nasmyth in einer an Hobbema erinnernden Art haben stets die Gunst der Freunde sorgfältiger Kleinmalerei gefunden; die Tate-Galerie besitzt einige gute Beispiele hierfür (Abb. 406). Dyce ist durch seine Wandgemälde in der Garderobe des Königs im Parlamentsgebäude berühmt geworden, Arbeiten, die mit Rücksicht auf die damalige Zeit außerordentlich tüchtig genannt werden müssen. John Phillip aus Aberdeen empfing seine künstlerische Ausbildung in der königlichen Akademie und begann seine Laufbahn mit der Wiedergabe von Szenen aus dem schottischen Volksleben. 1846 ging er nach Spanien, wo ihn Velazquez sofort ganz begeisterte. Hier begann er jene Reihe von Szenen aus dem spanischen Leben, die oft mit außerordentlichem Temperament und Lebensfülle gemalt und koloristisch sehr schön sind, und die ihm den Spitznamen „Phillip von Spanien“ eintrugen. In der Tate-Galerie ist er ganz gut vertreten. Sein bestes Bild aber ist wahrscheinlich „Die Spanische Wache“ oder „La Gloria“ in der Galerie zu Edinburg. Ein anderer Schilderer des spanischen Volkslebens, von dem wir einzelne sehr gute Arbeiten kennen, war Hurlstone. Er hat das ausgezeichnete Bild in der Tate-Galerie geschaffen: „J. B. Burgess“.



Abb. 412. Byron. (Phillips.)
Nach einer Reproduktion.

William Mulready, geboren in Ennis, Grafschaft Clare, im Jahre 1786, kam schon als Kind nach London und trat 1800 in die Akademie ein. Er wurde sowohl A.R.A. als R.A. zwischen den Ausstellungen von 1815 und 1816. Da er nur langsam und außerordentlich sorgfältig arbeitete, sind seine Bilder ziemlich selten; nur das Viktoria und Albert-Museum



Abb. 413. Hastings. (Chalon.)
Viktoria und Albert-Museum.

besitzt nicht weniger als dreiunddreißig von ihm. Die besten davon sind jedenfalls „Das Sonett“ (Abb. 405) und „Die Wahl des Hochzeitskleides“. Leider wird seine Kunst durch ein brandiges und buntes Kolorit geschädigt.

Weit sympathischer ist die liebenswürdige, fast weibliche Kunst von C. R. Leslie, den man selbst heute einen sehr tüchtigen Künstler nennen würde, wenn er sich nicht zu oft mit literarischen Gegenständen gequält hätte. Fast alle seine Darstellungen stammen aus Schriftstellern, wie Shakespeare, Molière, Cervantes, Sterne, Lesage u. a., Szenen, die selten mit denen der darstellenden Kunst vollkommen zusammenfallen (Abb. 407, 408, 409). Leslie ist, wie Mulready, im South Kensington-Museum fast zu gut vertreten, wo vierundzwanzig von seinen Bildern untergekommen sind. Gilbert Stuart Newton war eine interessantere Begabung, aber er starb in verhältnismäßig jungen Jahren und seine Bilder sind demnach selten: „Abelard“ in der Diploma-Galerie der königlichen Akademie, „Yorick und die Verkäuferin“ in der Tate-Galerie, „Kapitän Macheath“ im Besitze von Lord Lansdowne.



Abb. 414. Jacksons Selbstbildnis.
Viktoria und Albert-Museum.

Zur selben Gruppe wie die beiden letzteren gehört auch Augustus Leopold Egg; aus seinen Werken aber spricht eine Art von Gewandtheit, die gerade in der Malerei nicht besonders wirkungsvoll ist. Gut gezeichnet und vernünftig komponiert, besitzen seine Arbeiten doch keine „Enveloppe“ und „kein malerisches Motiv“. Fast dasselbe gilt von William Collins, bei dem die Landschaft eine ebenso große wie willkürliche Rolle spielt. Als Kolorist ragte er über das Mittelmaß hinaus; auf seinem Gebiet aber übertraf ihn der Stillebenmaler George Lance, von dem die Londoner Sammlungen einige Bilder besitzen (Abb. 410).

Callcott, dem man manchmal den törichten Namen eines „englischen Claude“ gegeben hat, geboren 1779, trat wie Hoppner, der später sein Lehrer wurde, zuerst als Chorsänger auf. Aus seinen Landschaften, die in der Regel weit besser als seine übrigen Bilder waren, spricht das Vorbild von Cuyp und von Claude. Die großen Sammlungen besitzen nicht viel von ihm; sein Meisterwerk ist wohl die Mündung des Tyne in der Sammlung von Lord Ridley.

Paul Falconer Poole aus Bristol genoß keine regelrechte künstlerische Ausbildung, errang sich aber bald ein bestimmtes Maß von Erfolg und war lange Zeit der führende englische Phantasiemaler nach Watts. Er ist sowohl in der Tate-Galerie wie im South Kensington-Museum vertreten.



Abb. 415. Das Standbild des Colleoni, Venedig. (J. Holland.) Mrs. Joseph.

Zur selben Zeit wie diese Künstler waren zahlreiche Porträtmaler tätig, die kaum besondere Erwähnung verdienen. Die rein malerische Behandlung des Bildnisses, wie sie sich aus bestimmten Gründen nicht leicht darstellen läßt, trat seit dem Tode von Lawrence und vor dem plötzlichen Übergang Millais' zu diesem Kunstgebiet fast völlig zurück. Fast die einzige Ausnahme von dieser allgemeinen Verödung stellte Watts dar. Er strebte eine gewisse Breite des Stiles und eine wirklich malerische Anschauung mit den mehr objektiven Anforderungen eines Porträts zu vereinigen. Millais hielt es für notwendig, sich zu entschuldigen, wenn er Bildnisse malte: so tief war das Ansehen dieser Kunst gesunken. Selbst Watts, der sie zu hohem Ansehen brachte, suchte sie während der ersten Hälfte seines Lebens möglichst zu vermeiden.



Abb. 416. Kallisto. (Rothwell.) National-Galerie, Dublin.

George Frederick Watts (1817—1904) war seiner Abstammung nach ein Walliser und zeigte sowohl künstlerisch wie in seinem persönlichen Charakter noch viele keltische Züge. Sein Studium verlief außerordentlich unregelmäßig. Eine Zeitlang arbeitete er in der Akademie und besuchte das Atelier des Bildhauers William Behnes; doch pflegte er zu sagen, sein eigentlicher Lehrer sei Phidias und seine eigentliche Schule die Skulpturen des Parthenon. Eine seiner leuchtendsten

Tugenden war freundschaftliche Treue und er malte Generationen hintereinander von einzelnen Familien: in einem Falle sogar eine Folge von sechs Generationen! Bei dem Wettbewerb um Westminster Hall 1847 beteiligte er sich mit einem Gemälde, „Der erste Seesieg der Engländer“; es errang einen Preis von fünfhundert Pfund, wurde von der Regierung erworben und hängt jetzt in einem Sitzungszimmer des Oberhauses. Ein Fresko im selben Gebäude ist verschwunden, ein anderes aber in der großen Halle zu Lincoln's Inn, das auf eine trockenere Wand gemalt ist, hat ein besseres Schicksal gehabt und kann jetzt mit Recht als das beste moderne Wandgemälde des Landes gelten. Ungefähr um dieselbe Zeit begann er jene lange Reihe allegorischer Bilder, die ihn wohl am meisten berühmt gemacht haben; denn sie haben den für Allegorien fast einzigartigen Vorzug, leicht verständlich und künstlerisch gut zu sein. Wenige Jahre später begann er eine andere Reihe, die von Bildnissen berühmter Männer. Diese ist sehr ungleichmäßig, doch sind ein paar der schönsten Köpfe unter ihnen, die je ein moderner Maler gemalt hat. Lord Stratford de Redclyffe in der National-Porträt-Galerie, Russell Gurney (Abb. 417), Walter Crane (Abb. 418) und William Morris mögen besonders genannt werden. Auch mit der Plastik hat er sich beschäftigt und würde hier möglicherweise Hervorragendes erreicht haben, hätte er sich auf dies Gebiet konzentriert. Watts starb im Jahre 1904 in Little Holland House, Kensington. Die Nation besitzt zahlreiche seiner Bilder. Schon



Abb. 417. Russell Gurney. (Watts.)
National-Galerie.



Abb. 418.
Walter Crane. (Watts.)

während seines Lebens schenkte er viele davon an Provinzialsammlungen, darunter wohl das schönste, die „Fata Morgana“, in Leicester. Eine seiner besten Arbeiten, „Zeit, Tod und Gericht“, hängt in der St. Pauls-Kirche. Der National-Porträt-Galerie schenkte er eine Reihe von dreißig Bildern. Auch der Cosmopolitan Club, eine Vereinigung, die lange Jahre in Charles Street, Mayfair, wo eine Zeitlang das Atelier des Malers war, ihren Sitz hatte, hat der Tate-Galerie eines der wirkungsvollsten seiner dekorativen Bilder geschenkt: ein Kolossalgemälde nach der Geschichte von Nostagio degli Onesti aus dem Dekameron. Eine umfangreiche Sammlung seiner Arbeiten ist der Öffentlichkeit in seinem Hause Limnerslease bei Compton in Surrey zugänglich.

Literatur siehe Kapitel XVI.



Abb. 419. Hoffnung. (Watts.)
Tate-Galerie.



Abb. 420. Miss Alexander. (Whistler.)
Mr. Alexander.



Abb. 421. Herz ist Trumpf. (Sir John Millais, Bart.)
Besitz von Mrs. J. H. Secker.

KAPITEL XVI

Die Malerei von der präraffaelitischen Bewegung bis auf die Gegenwart

Mit dem Höhepunkt der künstlerischen Tätigkeit von Watts schließt die Geschichte der englischen Kunst vor dem Ausbruch jener Bewegung, die sie in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts so tief erschütterte. Zwar lebte Watts bis in das dritte Jahr des 20. Jahrhunderts, aber seine Kunst war von einer erstaunlichen Einheitlichkeit und ihre Schwankungen standen kaum mit jenen verschiedenen, sei es als Neuerweckung, sei es als neuer Versuch auftretenden Formen der Moderne in Beziehung, die um ihn her zum Durchbruch gelangten.

Im Jahre 1848 schlossen sich sieben junge Männer zu einer Vereinigung zusammen, der sie den Namen „Präraffaelitische Brüderschaft“ gaben. Es waren die Maler Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, John Everett Millais, James Collinson und Frederick George Stephens, der Bildhauer Thomas Woolner und der Schriftsteller William Michael Rossetti. Ihr

Ziel war, mit jenem leeren Konventionalismus zu brechen, der immer mehr die englische Kunst in seinen Bann gezogen hatte, und dafür ihre realen, wenn auch primitiven Gedanken zu setzen und das ehrliche Studium der Natur bis in ihre zartesten Einzelheiten. Anfangs begegnete diese Bewegung nur halb spöttischer, halb zorniger Abwehr, bis ihr in der Gestalt John Ruskins ein mächtiger Verteidiger erstand, dessen Beredsamkeit allmählich den neuen Grundsätzen Achtung verschaffte. Wenn diese Prinzipien auch im Anfang bis zum Extrem getrieben wurden, so glichen sie sich mit der Zeit doch immer mehr aus und die schließliche Wirkung der Bewegung war für die englische Malerei durchaus segensvoll.



Abb. 422.
Elia und der Sohn der Witwe.
(Madox Brown.)
Viktoria und Albert-Museum.

Gabriel Rossetti, ihr führender Geist, ist vielleicht mehr als wir heute nachweisen können von seinem Freunde Ford Madox Brown beeinflußt worden, in dessen Werk gleichsam die präraffaelitischen Gedanken ihre Schatten vorauswerfen. Brown (1821—1893) erhielt seine künstlerische Ausbildung in Brügge, Gent und Antwerpen und ließ sich erst im Jahre 1847 in England nieder. Bei dem Wettbewerbe um Westminster Hall beteiligte er sich und erhielt dreißig Jahre später den Auftrag für eine Reihe von zwölf Wandgemälden im Rathaus zu Manchester, die sein Hauptwerk darstellen. Die Tate-Galerie besitzt zwei hervorragende Bilder von ihm: „Christus, dem Apostel Petrus die Füße waschend“ und „Chaucer am Hofe Eduards III.“, die Galerie zu Manchester ein seltsames Beispiel fleißiger Absonderlichkeit, genannt „Arbeit“. Zwei seiner besseren Arbeiten sind „Elia und der Sohn der Witwe“ (Abb. 422) im Viktoria und Albert-Museum und „Romeo und Julia“ in der Sammlung Leathart. Madox Browns Begabung war im Grunde durchaus germanisch. Gewisse künstlerische Notwendigkeiten, denen Männer von romanischem oder keltischem Blute instinktiv gehorchen, fühlte er entweder nicht oder verwarf sie absichtlich. Er pflegte sein Thema so weit auszuspinnen, bis er jede Pointe getötet hatte, den dramatischen Ausdruck bis zur Karikatur zu steigern, Leidenschaft mit Grimasse zu verwechseln: und so blieb seine Kunst Zeit seines Lebens die Kunst eines Jünglings. Er war niemals ein wirkliches Mitglied der präraffaelitischen Brüderschaft und wir wissen nicht einmal,

ob er je dazu aufgefordert worden ist. Trotzdem war sein Einfluß weitreichend und tiefgehend.



Abb. 423.
Mrs. Morris. (Rossetti.)

Gabriel Rossetti (1828—1882), der eigentliche Gründer und führende Geist der P. R. B., war im gewissen Sinne Madox Browns Schüler; indessen malte er sein erstes Bild, „Die Jugend der Jungfrau Maria“, mit Hilfe Holman Hunts. Kurze Zeit war er Schüler der königlichen Akademie gewesen und ohne Zweifel wäre ein längeres Verbleiben dort seiner Kunst nur nützlich geworden. Er fand niemals den Übergang von der „Antike“ in das „wirkliche Leben“ und litt zeitlebens an der Unfähigkeit, seine Vorstellungen auch wirklich mit Pinsel und Palette auszudrücken. Trotzdem gelang es ihm, als Aquarellist und Ölmaler unter seinen Freunden zu hohem Ansehen zu kommen. Seine Gegenstände waren im ganzen mehr legendarisch, mystisch und poetisch als streng malerisch und man hat nicht mit Unrecht behauptet, seine Fähigkeiten als Maler seien hauptsächlich in Aquarellen zum Ausdruck gekommen. Mit Burne-Jones, William Morris und anderen malte er die Wände des alten Verhandlungssaales in der Oxford Union aus; doch ist von seinen Bildern jetzt fast nichts mehr zu sehen. Zu seinen besten Bildern gehören „Das blaue Zimmer“, die „Geliebte“ und die „Lady Lilith“ (Abb. 424) von 1864. „Dantes Traum“, jetzt in der Galerie zu Liverpool, ist mit Rücksicht darauf, daß es ein Werk des 19. Jahrhunderts ist, nichts anderes als ein anspruchsvoller Irrtum. Während seines Lebens ging Rossetti der Öffentlichkeit möglichst aus dem Wege und erst nach seinem Tode wurde ein größerer Teil des Publikums mit seiner Kunst bekannt. Zwei



Abb. 424. Lilith. (Rossetti.)

seiner Bilder, „Beata Beatrix" und eine frühere Arbeit „Ecce Ancilla Domini" (Behold the Handmaid of the Lord) sind in der National-Sammlung zu Millbank. Rossettis persönlicher Einfluß auf diejenigen, die mit ihm in Berührung kamen, war außerordentlich. Der Niedergang des technischen Könnens, der in England ziemlich gleichzeitig mit dem erfolgreichen Versuch auftrat, das geistige Niveau der Malerei zu heben, ist vor allen Dingen auf ihn zurückzuführen. Von den vielen Malern, die man seine Nachfolger nennen darf, zeigen nur wenige wirkliches Verständnis für die Ausdruckskraft ihrer künstlerischen Mittel.



Abb. 425. Regina Cordium. (Rossetti.)

Der bei weitem hervorragendste aller dieser Nachfolger war Sir Edward Burne-Jones (1833—1898), gleich Watts von keltischer Abstammung. Er war für die kirchliche Laufbahn bestimmt, lernte aber im Alter von zweiundzwanzig Jahren Rossetti kennen, der ihn veranlaßte, Exeter College in Oxford zu verlassen und Maler zu werden. Er schuf zahlreiche Entwürfe für Glasgemälde, beteiligte sich mit Rossetti und Morris an der Ausmalung der Oxford Union, reiste mit Ruskin in Italien und kopierte die venetianischen Meister; er entwarf Räume für Lord Carlisle, William Morris und Birket Foster, er zeichnete Kartons für Gobelins und Mosaik, und er malte zahllose Bilder. Erst bei der Eröffnung der Grosvenor-Galerie im Jahre 1877 lernte das Publikum seine Kunst kennen; damals errang er mit den „Tagen der Schöpfung", mit der „Bezauberung Merlins" und mit dem „Spiegel der Venus" einen glänzenden Erfolg. Zwei Jahre später folgte „Laus Veneris" und der „Chant d'amour" (Abb. 426), vielleicht seine beiden besten Werke. Auf der vollen Höhe seiner Kunst



Abb. 426. Chant d'amour. (Sir E. Burne-Jones.)
Besitz von Mr. James Ismay.

ist er auch in folgenden Arbeiten: „König Cophetua und die Bettlerin“ (Tate-Galerie), „Das Glücksrad“ (Rt. Hon. A. J. Balfour), „Die goldne Treppe“ (Lady Battersea), „Die Tiefen der See“ (Mr. R. H. Benson, Abb. 427), „Der eherne Turm“ und der „Dornbusch“. Im Jahre 1885 wurde er A.R.A., stellte im folgenden Jahre in der Akademie einige malerische Kleinigkeiten aus und trat im Jahre 1893 aus der Akademie aus. 1894 wurde er zum Baronet ernannt. Burne-Jones hätte auf einen der vornehmsten Plätze im Tempel der Kunst Anspruch, hätte seine Malerei nicht gewisse individuelle Besonderheiten und gewisse technische Fehler, die wahrscheinlich auf den Einfluß Rossettis zurückzuführen sind. Seine Phantasie hatte einen besonderen weiblichen Zug und seine Selbstkritik war nicht sehr entwickelt. Seine Zeichnung verrät wenig Sinn für straffen Aufbau und feste Linien. Als Maler war er nicht imstande, seinem Stoff den festen Halt zu geben, dessen er bedurfte. Ein so glänzendes Kolorit auch seine besseren Werke besitzen, so erlaubt ihre gegenständliche Armut nicht, ihnen einen Platz neben denen der großen Venetianer einzuräumen, durch die sie inspiriert sind. Dies und der konstruktive Mangel, der die Schönheit seiner Zeichnungen beeinträchtigt, entspricht ähnlichen Schwächen in Rossettis Kunst so deutlich, daß wir wohl nicht mit Unrecht diesen für jene verantwortlich machen.

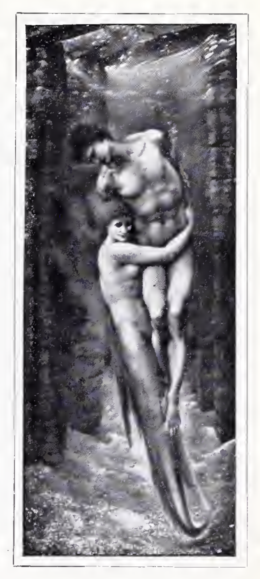


Abb. 427. Die Tiefen der See. (Sir E. Burne-Jones.) Bes. Mr. R. H. Benson.

In dieselbe Gruppe wie Rossetti und Burne-Jones gehören James Collinson, Mitglied der P.R.B., Charles Allston Collins, Arthur Hughes, Matthew James Lawless und W. L. Windus (Abb. 428), die alle ausgezeichnetes leisteten, ohne jedoch besonderes Ansehen zu erlangen. Gehen wir in dieser Entwicklungs-



Abb. 428. Burd Ellen. (Windus.)

reihe weiter, so stoßen wir auf die Namen von J. M. Strudwick, Spencer Stanhope, Fairfax Murray, Evelyn Pickering (Mrs. de Morgan, Abb. 430), T. M. Rooke, Marie Spartali (Mrs. Stillman), Archibald Macgregor, Byam Shaw, Reginald Frampton, Graham Robertson, Cayley Robinson, T. C. Gotch und andere.



Abb. 924. Verkündigung. (G. A. Storey.)

Wir wenden uns zur P.R.B. zurück. Eines ihrer Mitglieder verdient eigentlich ein eigenes Kapitel, da seine Kunst im letzten halben Jahrhundert einen ganz einsamen und seltsamen Weg eingeschlagen hat. William Holman Hunt, O.M., geboren 1826, war der älteste unter den eigentlichen Präraffaeliten. Er ist einer von den Malern, wie man sie in England vielleicht zahlreicher trifft als sonst, die hervorragende künstlerische Befähigung mit absurden ästhetischen Anschauungen vereinigen. Das Ergebnis hiervon ist eine Reihe von Arbeiten, die nicht imstande sind, jene Empfindung tätiger Ruhe bei uns zu erregen, die eine Wirkung der höchsten Kunst ist. Ein Bild, das zu Kontroversen anregt, braucht darum nicht mit Notwendigkeit ein gutes Bild zu sein: und fast alle von Hunts Bildern tun das. Seine besten Arbeiten als eigentliche Kunstwerke sind vielleicht die „Verirrten Schafe", „Der träge Hirte", der „Schatten des Todes" (Abb. 431) und „Der junge Christus im Tempel".



Abb. 430. Mitleid und Wahrheit. (Mrs. de Morgan.)

Schließlich ist aber jedes Bild interessant, hinter dem eine interessante Persönlichkeit steckt; und die Individualität, die in Hunts Arbeiten lebt, ist wirklich außerordentlich interessant, wenn ihre Fähigkeiten auch, wie bei Mantegna, nicht gerade die eines Malers sind. Zu seinen Nachfolgern gehören, wenn sie sich auch nicht gerade als seine Schüler ausgeben würden, W. S. Burton, R. B. Martineau und Frederick Sandys.



Abb. 431. Der Schatten des Todes. (Holman Hunt.) Galerie zu Manchester. Mit Erlaubnis der Herren Agnew & Sons.

Das einzige Mitglied der Präraffaeliten sonst, das ausführliche Erwähnung verdient, ist Millais. Sir John Everett Millais, Baronet (1829—1896) stammte aus Jersey. Mit neun Jahren kam er nach London, war mit siebzehn einer der glänzendsten Schüler der Akademie, mit vierundzwanzig A.R.A., mit vierunddreißig R.A. und wenige Monate vor seinem Tode ihr Präsident. Als Maler folgte er anfangs dem gewöhnlichen Stil vor 1848; bei der Gründung der P. R. B. aber nahm er deren Grundsätze in ihrem vollen Radikalismus an und stellte Arbeiten aus, die einen Sturm von Gelächter und Spott erregten. Unter diesen Bildern waren „Ferdinand und Ariel“, „Die Tischlerwerkstatt“, „Die Försterstochter“, „Lorenzo und Isabella“ (Galerie zu Liverpool, Abb. 432), „Die Rückkehr der Taube“ (Galerie zu Oxford), „Mariana in the Moated Grange“, und „Der Tod Ophelias“ (Tate-Galerie). Die erste Arbeit, mit der er die Sympathie der Menge und das Lob der liberaleren Kritiker errang, war „Der Hugenott“ in der Sammlung Miller. Ihm folgten „Der Befreiungsbefehl“ (Tate-Galerie), „Der proskribierte Royalist“, „Die Befreiung“, „Der schwarze Braunschweiger“, „Das Tal des Friedens“, „Sir Isumbras an der Furt“ (Mr. R. H. Ben-



Abb. 432. Lorenzo und Isabella. (Millais). Galerie zu Liverpool.

son) und vor allem „Der St. Agnes-Abend“ (Mrs. Prinsep), ein Bild, das eine außerordentlich poetische Gesamtstimmung mit der sorgfältigsten und individuellsten Ausführung vereinigte. Um 1870 trat eine Wendung in seiner Kunst ein. Seine Arbeiten wurden glänzender und dekorativer und es entstanden koloristische Meisterwerke wie „Stella Vanessa“, „Eine Erinnerung an Velazquez“ (K. Akademie, Abb. 434), „Das Weib des Spielers“ und „Die Jugend Raleighs“ (Tate-Galerie). Um dieselbe Zeit begann er die eigentliche Porträtmalerei und errang den ersten glänzenden Erfolg mit seinen „Schwestern“, d. h. drei seiner eigenen Töchter; Miss Nina Lehmann; „Herz ist Trumpf“ (Mrs. J. H. Secker und ihre Schwestern, drei junge Mädchen beim Whist, Abb. 421) und Mrs. Bischoffsheim. Zu den späteren Bildnissen gehören Mrs. F. H. Myers, der Earl von Shaftesbury, K. G. (Br. Bibel-Gesellschaft), Mrs. Jopling, die drei Gladstones (National-Galerie, Christ Church, Oxford und Earl of Rosebery K. G.), Mrs. Perugini, John Bright, Kardinal Newman, Lord Tennyson, Sir Gilbert Greenall, Lord Beaconsfield, J. C. Hook, R.A. (Abb. 435), Dorothy Thorpe, Lady Peggy Primrose und Simon Fraser.



Abb. 433. Yeoman of the Guard. (Millais.)
Tate-Galerie.

Wenn die Kunst wirklich „ein Stück Natur ist, gesehen durch ein Temperament“, so ist Millais als Landschafter nichts weniger als ein Künstler. Seine Bilder sind so außerordentlich sachlich, daß z. B. eine Photographie nach dem „Oktoberfrost“ sich von einer solchen der Gegend selbst kaum unterscheidet. Dasselbe gilt auch von allen seinen umfangreicheren Landschaften. Es sind einfach Porträts von Persönlichkeiten, mit denen er sich keine Freiheit erlauben zu können glaubte: sie waren eben zu spät seine Freunde geworden. Hätte er sich zwanzig Jahre früher an sie gewagt, so hätte er vielleicht Zeit gefunden, diese überängstliche Art der Annäherung zu über-

winden und auch Landschaften zu schaffen, die neben dem „St. Agnes-Abend“ oder den Bildnissen Gladstones, Tennysons und Hooks zu hängen verdienen.



Abb. 434. Erinnerung an Velazquez. (Millais.) Königl. Akademie.

Die historische Stellung Millais' ist schwer zu fixieren. Heute sieht man vor allen Dingen seine Schwächen und sein Ansehen ist geringer als zu seinen Lebzeiten. Aber auch für ihn wird, wie für andere, eine Zeit kommen, wo man seine schwächeren Arbeiten vergißt und nur solche Werke von ihm wie die obengenannten im Gedächtnis bleiben. Seine Schwächen liegen in einem bestimmten Mangel an Persönlichkeit und in einer Vielseitigkeit, die mehr aus einem gewissen inneren Schwanken als aus einer universalen Phantasie hervorzugehen scheint. Der Künstler, der sowohl den „Christus im Hause seiner Eltern“, als die „Seifenblase“ geschaffen hat, erscheint in seinen Umrissen für eine wirkliche Schätzung zu undeutlich und selbst das in seinen besten Bildern sichtbare Talent scheint nicht zu genügen, um ihm einen Platz unter den Größten zu sichern. Doch vergibt man jeden Fehler leicht einem wirklichen Koloristen; rein koloristisch aber sind die meisten seiner Bilder ausgezeichnet, und mit den Jahren werden auch die Härten der übrigen allmählich schwinden.

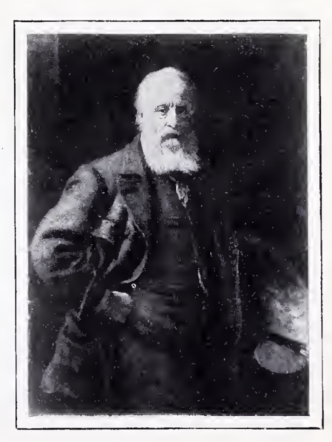


Abb. 435. Bildnis von J. C. Hook. (Millais.)

Wenn wir die Grundsätze der Präraffaeliten bis zu ihrer äußersten logischen Grenze gebracht sehen wollen, müssen wir noch zwei Künstler erwähnen, die weder mit der Brüderschaft noch miteinander irgend etwas zu tun hatten. Es waren J. F. Lewis, R.A. (1805–1876) und John Brett (1832–1902). Lewis ist von Ruskin einer der Führer des



Abb. 436. Lilium auratum. (J. F. Lewis.)

Präraffaelismus genannt worden und von einem Bilde Bretts schrieb derselbe Kritiker: „Es ist nach den Arbeiten Lewis' rein technisch einfach das hervorragendste Stück Malerei, das dieses Jahr in der Akademie zu finden ist. An Sorgfalt der Ausführung übertrifft er sogar alles, was die Präraffaeliten sonst geschaffen haben.“ Sowohl Lewis wie Brett sind in der Tate-Galerie gut vertreten. Indes scheint mir ihre Kunst ohne besonderes Interesse (Abb. 436).

Ich gehe nicht so weit, jeden poetischen Zug und jede idealistische Note in der modernen Malerei von den Präraffaeliten herzuleiten; trotzdem gebe ich zu, daß ihr Einfluß außerordentlich stark war und auch heute sich noch nicht erschöpft hat. Man könnte einen eigenen Band darüber schreiben, wenn man entscheiden wollte, wie weit dieser Einfluß auf ihr eigenes Beispiel und wie weit er auf das der echten Präraffaeliten, d. h. der Italiener des 15. Jahrhunders, zurückzuführen war. Es steht fest, daß sich als ein Resultat der Bewegung von 1848 das Studium der Werke dieser Künstler ergab. In diesem Zusammenhange gebührt der Ruhm, das Interesse an der primitiven Kunst wieder erweckt und die Italiener des 17. Jahrhunderts gänzlich zurückgedrängt zu haben, dem Maler Madox Brown, der auf diese Weise eine wirklich maßgebende Stellung in der Entwicklung erhält. Denn sicherlich war seine Kunst die Fackel, die das Leuchtfeuer des Präraffaelismus in Brand gesetzt hat.

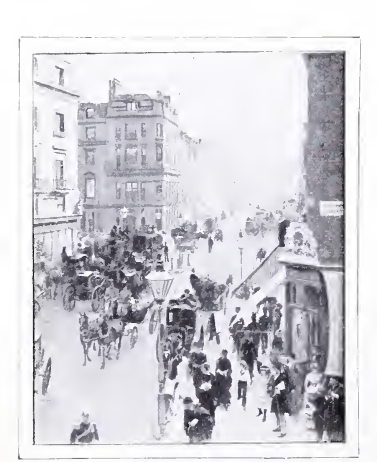


Abb. 437. Piccadilly. (E. J. Gregory.)

Die meisten der hervorragenden, bis jetzt nicht erwähnten Maler, die deutliche Anlehnung an die präraffaelitischen Ideen zeigen, nennt die folgende Liste: G. P. Boyce, Walter Crane, W. H. Deverell, Arthur Hughes, Frederick Shields, Simeon Solo-



Abb. 438. Ihr erster Tanz. (Sir W. Q. Orchardson.)
Mit Erlaubnis der Herren Dowdeswell.

mon, J. E. Southall, Henry Wallis, Matthew J. Lawless, Gerald Moira und E. J. Gregory (Abb. 437).

Die präraffaelitische Revolution ist die letzte große Bewegung in der eigentlichen Geschichte der britischen Kunst. Die Entwicklungsphasen seit jener Zeit sind mehr kosmopolitisch als britisch. Es handelt sich hier um Versuche, die künstlerischen Ideen Englands denen des Kontinents zu assimilieren, d. h., soweit es sich um Malerei handelt, denen Frankreichs und Hollands. Da alle diese Bewegungen in einer Richtung gehen, haben sie untereinander beträchtliche Ähnlichkeit und es lohnt sich kaum, die Unterschiede genauer zu behandeln, die die neo-schottische Schule von der von Newlyn trennen, oder beide von der unabhängigeren Pariser Gruppe, die von dem Genie zweier Amerikaner, Whistler und Sargent, ihren stärksten Antrieb erhalten hat (Abb. 420, 451, 452).

Die schottische Schule, die in den sechziger Jahren besonders hervortrat, war in erster Linie eine Schöpfung von Robert Scott Lauder. Die Maler, die ihre Tätigkeit kurz nach der Mitte des 19. Jahrhunderts begannen, standen alle unter dem Eindruck seiner Kunst. Die zwei tüchtigsten Mitglieder dieser Schule waren John Pettie, der in noch jungen Jahren starb, und Sir William Quiller Orchardson, der sich allmählich einen Platz in der ersten Reihe der europäischen Maler errungen hat, trotz der schroffen Individualität seines Stiles (Abb. 438, 439). Unter seinen besten Arbeiten finden sich sowohl Bildnisse als Werke von einem gewissen vornehmeren Illustrationswert.



Abb. 439. Der junge Herr. (Orchardson.)

Zur ersteren Gruppe gehört, wohl als seine hervorragendste Leistung, das Bildnis von Sir Walter Gilbey, Bart.; zur letzteren „Voltaire“ in der Hamburger Kunsthalle, „Napoleon auf dem Bellerophon“ in



Abb. 440. Earl Spencer. (Frank Holl.)

der Tate-Galerie und „Ein leiser Ton“ in der Sammlung Humphrey Roberts.

Die jüngeren schottischen Schulen nahmen ihren Ausgang von Glasgow, wohin in den letzten dreißig Jahren zahlreiche und hervorragende Werke der französischen Romantiker ihren Weg gefunden haben. Wie weit das Vorhandensein dieser und anderer tüchtiger Bilder in den dortigen Sammlungen die Ursache und wie weit sie das Ergebnis des lokalen künstlerischen Lebens gewesen sind, ist schwer zu sagen. Sicher ist, daß viele Jahre lang eine immer wachsende Zahl junger Glasgower das Interesse der Öffentlichkeit durch ihre Bilder gefesselt hat. Der erste Glasgower Künstler, der der Natur mit einem neuen und individuellen Empfinden gegenübertrat, war John Milne Donald (1819—1866). Er war der eigentliche künstlerische Ahn von Colin Hunter, dessen beste Arbeiten z. B. der „Heringsmarkt auf See“, (Galerie zu Manchester) und die „Hummerfischer“ Realismus mit einer glänzenden Art der Stilisierung vereinigen.

Den tiefsten Eindruck empfing indes die Glasgower Schule durch die Arbeiten Whistlers und durch die eines einheimischen Impressionisten von besonderem Können, William Mc Taggart. Die hervorragenderen der jüngeren Künstler sind Sir James Guthrie, jetzt Präsident der Akademie, John Lavery (Abb. 442), George Henry, Edward Hornell, Alexander Roche, James Paterson, E. A. Walton, T. Austen Brown, Joseph Crawhall, Harrington Mann und D. Y. Cameron.

Abb. 441. S. Cousins. (Frank Holl.)

Die Schule von Newlyn ging nicht auf eine lokale Bewegung zurück wie die von Glasgow, sondern vereinigte nur eine An-

zahl Künstler von gleichen Ideen, die es für klug und für angenehm hielten, sich zu ihrer weiteren Ausbildung in die freundliche Ruhe der cornischen Küste zurückzuziehen. Der Führer dieses „Exodus", wenn dieser Ausdruck angemessen ist, war Stanhope Forbes; seine Gattin Elizabeth Forbes ist eine der wenigen Frauen, denen es gegeben ist, ein organisches Kunstwerk nicht nur zu konzipieren, sondern auch zu gestalten. Die charakteristischen Züge in der Kunst dieser Gruppe sind, kurz gesagt, eine gewisse Neigung zur Darstellung von Szenen des häuslichen Lebens und deren Ausführung in einem breiten malerischen Stil mit genauer Beobachtung der Beleuchtungsverhältnisse. Außer Stanhope Forbes gehören zu der Gruppe Frank Bramley, Norman Garstin, John da Costa und andere.



Abb. 442.
Frühling. (J. Lavery.)
Luxembourg, Paris.

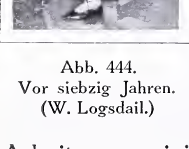
Neben diesen mehr oder weniger organisierten Bewegungen finden sich in der englischen Malerei Einzelgruppen und Sonderbestrebungen wie bei anderen Schulen. Unserem heutigen Empfinden nach interessiert uns jene Gruppe am meisten, die von den strengeren Naturalisten gebildet wird, welche tatsächlich den Grundsätzen Constables und Courbets folgen, wenn auch einzelne unter ihnen den Werken dieser beiden Künstler mehr kritisch als bewundernd gegenüberstehen. Die meisten von ihnen sind Landschafter und da die Natur zahlreiche Stimmungen enthält, so zeigt sich auch in ihrer Kunst ein derartiger Nuancenreichtum, daß es ein wenig gewagt ist, sie alle in eine Gruppe zusammenzufassen. James Clark Hook (1819—1907) war ein echter Londoner. In seiner Jugend empfing er noch den künstlerischen Rat Constables und errang die goldene Medaille der Akademie. Jahrelang malte er Kostümbilder, bis er 1854, als er schon fünfunddreißig Jahre alt war, seinen eigentlichen Weg erkannte und jene Reihe von See- und Küstenbildern begann, die ihn berühmt gemacht haben. Seine Arbeiten sind von einer so überraschenden Gleichmäßigkeit in Stil, Qualität und „Be-

deutung“, daß kaum eine einzelne hervorzuheben ist. „Luff Boy“ (Der Seekadett) (1859) und vier Bilder in der Tate-Galerie vertreten ihn gut.



Abb. 443. Wharfdale. (Cecil G. Lawson.)

Henry Moore (1831—1895) und Napier Hemy sind noch realistischer als Hook. Insbesondere Moore schuf einen Stil der Seemalerei, der nach Komposition, Kolorit und Temperament niemals erreicht worden ist. Seine blauen Marinen mit der Sonne hinter dem Beschauer erzeugen absolute Illusion. Zu seinen besseren Arbeiten gehören „Der Dampfer von Newhaven“, „Sonnenschein nach dem Regen“ (das 1889 auf der Pariser Ausstellung den Grand Prix erhielt), „Ein herrlicher Tag für die Fahrt“ und „Die See im Juni“. In der Kunst Napier Hemys ist mehr Vielseitigkeit, aber weniger Frische. Zwei seiner Arbeiten in der Tate-Galerie — „Pilchards“ und der „London River“ — geben einen guten Eindruck von ihm. Derselben Richtung gehört auch Edwin Hayes, von Geburt ein Irländer, an. W. L. Wyllie malte Szenen auf dem Wasser mit besonderer Empfindung für das Gegenständliche; z. B. „Netze, Glanz, Ruß und Reichtum auf dem Fluß zur Ebbezeit“ und die „Schlacht auf dem Nil“, beide in der Tate-Galerie. In den Arbeiten von Thomas Somerscales sind die Dinge breiter und einfacher gesehen und, wie in dem Bild „Vor Valparaiso“ die südliche Beleuchtung und Stimmung mit einem ungewöhnlich echten Ton wiedergegeben.



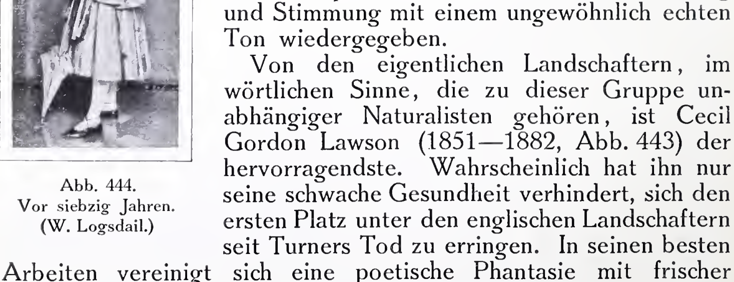


Abb. 444.
Vor siebzig Jahren.
(W. Logsdail.)

Von den eigentlichen Landschaftern, im wörtlichen Sinne, die zu dieser Gruppe unabhängiger Naturalisten gehören, ist Cecil Gordon Lawson (1851—1882, Abb. 443) der hervorragendste. Wahrscheinlich hat ihn nur seine schwache Gesundheit verhindert, sich den ersten Platz unter den englischen Landschaftern seit Turners Tod zu erringen. In seinen besten Arbeiten vereinigt sich eine poetische Phantasie mit frischer Beobachtung und einer gewissen Größe des Stiles in wahrhaft

glänzender Weise. Sein Leben war zu kurz, als daß es eine reiche Ernte gebracht hätte. Zu seinen besten Arbeiten gehören der „Pfarrgarten“ in der Galerie von Manchester, der „August-Mond“ in der Tate-Galerie, die „Englischen Hopfenpflanzungen“, die „Wolke“ und das „Barden Moor“. Wir spüren in seiner Kunst den Einfluß von Watts und Ruysdael. Dem letzteren steht auch Alfred East nahe, wenn auch seine Kompositionen mehr nach der dekorativen Seite hin durchgebildet sind. Auch Corots Einfluß zeigt sich in seinen Arbeiten. Die Kunst von Mark Fisher läßt sich unmittelbarer auf Constable zurückführen: seine besten Bilder, wie die „Badenden Knaben“ in der städtischen Sammlung von Dublin und „Auf dem Stour“ sind glänzende Naturschilderungen und wunderbar durchgebildete Kompositionen. Auch J. R. Reids Stil erinnert an den verschiedener anderer Maler, ist aber trotzdem durchaus individuell.



Abb. 445.
Musikunterricht. (Lord Leighton.)

Im letzten Viertel dieses Jahrhunderts hat der Tod unter den britischen Malern grausam Ernte gehalten. Er hat einen der vielversprechendsten Landschafter im Alter von einunddreißig Jahren, den verheißungsvollsten Maler, der keiner bestimmten Gruppe angehört, mit sechsunddreißig und einen der begabtesten unter den jüngeren Künstlern mit dreiunddreißig Jahren abberufen. Wir sprechen hier natürlich von Cecil Lawson, C. W. Furse und Robert Brough. Furse (1868—1904) war in Staines geboren; sein Vater, ein Geistlicher, war ein Verwandter von Sir Joshua Reynolds. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er in der Slade-Schule zu London und bei Julian in Paris. Seine Entwicklung vollzog sich nur langsam, denn wenn auch



Abb. 446. Sommermond. (Lord Leighton.)

seine frühen Arbeiten viel beachtet wurden, so lag doch in ihnen noch kein Hinweis auf die Vollendung, in der seine Kunst schließlich gipfelte. Jahrelang litt Furse an der Lunge und starb schließlich an der Schwindsucht. Zu seinen besten Arbeiten gehören „Die Heimkehr vom Ritt“ (Abb. 449), „Diana der Hochlande“(Abb.450) und das Reiterbildnis von Lord Roberts, alle in der Tate-Galerie; „Das violette Kleid“, ein Bildnis von Miss Mabel Terry Lewis und „Cubbing with the York and Ainsty“, ein Familienporträt. Robert Broughs (1872–1905) Talent war anders geartet. Es ging vielleicht mehr nach der Richtung geistiger und technischer Gewandtheit und nach einer gewissen Fähigkeit, novellistische Züge aufzufinden. Andererseits fehlten ihm auch nicht Anzeichen dafür, daß es wohl die Kraft besaß, über diese Züge hinauszukommen und sich größer und würdiger zu entfalten; da machte ein Eisenbahnunglück dieser Entwicklung ein jähes Ende. Seine „Heilige Anna von Britannien“ und „Zwischen Sonne und Mond“ besitzt die Moderne Galerie zu Venedig, seine „Fantaisie en Folie“ die Tate-Galerie.



Abb. 447. Gründonnerstag. (Sir J. D. Linton.)

Der Name Venedigs ruft die Erinnerung an zwei Maler herauf, die nicht übergangen werden dürfen: Henry Woods und William Logsdail (Abb. 444). Beide haben in der Stadt der Lagunen außerordentlich tüchtig gemalt, und der erstere hat tatsächlich sein ganzes Leben der Schilderung des venetianischen Lebens und zugleich der Darstellung des Tageslichtes gewidmet. Hierbei fand er oft in seinem Schwager Luke Fildes einen Genossen. Der aber ist mehr durch seine Szenen aus dem modernen englischen Leben, z. B. „Die Hochzeit im Dorfe“ bekannt.



Abb. 448. Das offene Buch.
(Albert Moore.)

Einer der seltsamsten Irrtümer, in dem Künstler oft befangen sind, ist die Überzeugung, daß archäologische Kenntnisse gleichbedeutend mit künstlerischen Fähigkeiten seien. In allen Perioden findet sich in England eine Sorte Maler, die in der klassischen Tradition schaffen und ihrer Meinung nach, glaubwürdige Darstellungen des Lebens in Griechenland und Rom liefern. Lord Leighton war das Haupt und der Führer einer mehr dekorativen Richtung in dieser Gruppe (Abb. 445, 446), wie Sir Laurence Alma Tadema es von der mehr historischen ist. Zu ihr gehören, oder gehörten wenigstens, Sir Edward Poynter, Val Prinsep, C. E. Perugini und Albert Moore.

Für Albert Moore bedeutete der Klassizismus nur eine Art Fahrzeug; gewiß ein von geschickter Hand gelenktes, denn unsere kritische Phantasie könnte fast glauben, daß so und nicht anders die Griechen gemalt haben müssen, aber schließlich auch nicht mehr als ein Fahrzeug, denn in dem linearen Rhythmus und dem dekorativen Reiz seines Kolorits lagen die eigentlichen malerischen Momente seiner Kunst. Zu seinen besten Bildern gehören das „Quartett“, „Hochsommer“, „Eine Sommernacht“, „Silber“ und „Das offene Buch“ (Abb. 448).



Abb. 449. Heimkehr vom Ritt. (Charles Furse.)
Tate-Galerie.

Die Schule von St. John's Wood, deren künstlerisches Band eine gemeinsame Vorliebe für Kostümmalerei war, ist vielfach geschildert worden. Zu ihren hervorragendsten Mitgliedern gehören P. H. Calderon, H. S. Marks, John Pettie, W. F. Yeames und andere, die ihre künstlerische Tradition mit so viel Erfolg weiterspinnen, als sie eben verdient. Zu den tüchtigsten unter ihnen zählen J. Seymour Lucas, der trotz des archäologischen Zuges seiner Kunst sich als ein echter Künstler erwiesen hat, und A. C. Gow, dessen Darstellungen von Soldaten und anderen malerisch gekleideten Erscheinungen so sorgfältig und vollendet durchgebildet sind wie die von Meissonier. Noch viele andere Maler müßten in einer wirklich erschöpfenden Geschichte der englischen Kunst erwähnt werden. In einem Handbuch wie dem vorliegenden genügt es, einige

wenige der hervorragenderen unter ihnen zu nennen, die allgemeinere Anerkennung errungen haben, ohne einer besonderen Bewegung oder Gruppe anzugehören.

Frank Holl (1845—1888) hatte zwei Entwicklungsphasen. Er begann als kraftvoller, aber etwas düsterer Künstler in der Art von Israels und schwelgte geradezu in dem schwärzesten Elend, wobei es niemals zu entscheiden war, ob ihm mehr an dem Schwarz oder an dem Elend lag („Keine Nachrichten von der See“, „Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen“, „Eingeschläfert“ usw.). Im Jahre 1878 schickte er ein Bildnis des Stechers Cousins (Abb. 441) in die Akademie, das derartige Bewunderung erregte, daß er für den Rest seines Lebens mit Porträtaufträgen überschüttet war. Zu seinen besten Bildnissen gehören der Herzog von Cleveland, Earl Spencer (Abb. 440), Lord Overstone, Sir Henry Rawlinson, Lord Wolseley und John Bright. Manchmal glückte ihm die Ähnlichkeit nicht, aber seine Arbeiten sind immer von Kraft und Bedeutung und lassen sich leicht mit denen des hervorragenden Franzosen Léon Bonnat auf eine Stufe stellen.



Abb. 450. Diana der Hochlande. (Ch. Furse.) Tate-Galerie.

John Macallan Swan, geboren 1847, seiner Abstammung nach ein Schotte, erhielt seine Ausbildung in Worcester, in London und in Paris. Er ist vor allem durch seine Tierbilder bekannt, aus denen eine unvergleichliche Kenntnis der Bewegung und der Anatomie der Tiere spricht. Seine Bilder und Skulpturen aber, in denen er die menschliche Gestalt darstellt, sind nicht weniger hervorragend, und ebenso gehören seine Zeichnungen zu den besten der Moderne. In der Tate-Galerie hängt ein gutes Bild von ihm „Der verlorene Sohn“.

Briton Riviere, geboren 1840, malt die Tiere von einem anderen Standpunkt aus. Ihm genügt eine weniger exakte Kenntnis ihres anatomischen Baues, denn er beschäftigt sich mehr mit der malerischen Erscheinung und mit der dramatischen Ausdrucksfähigkeit als mit ihrer Körperbildung. Eine seiner besten Arbeiten ist die

„Schweineherde“, die „mit Wucht von der steilen Höhe in die See hinabstürzt“ in der Tate-Galerie.

Sir Hubert Herkomers auffallendster Vorzug oder Mangel ist seine Vielseitigkeit. Er ist Maler, Stecher, Emailleur, Bildhauer, Musiker, Schauspieler, Architekt usw. und hat infolgedessen keine seiner Leistungen bis zu einer Vollendung gebracht, die sie sonst vielleicht erreicht hätte. Vielseitigkeit allein macht noch keinen Leonardo. Zwei Damenbildnisse, eins in weiß und eins in schwarz, gehören zu seinen hervorragendsten Arbeiten; ferner die „Musterung“, „Der Magistrat von Landsberg in Bayern“ und der „Rat der königlichen Akademie 1908“.

J. W. Waterhouse gehört eigentlich in die Gruppe der „archäologischen Maler“, doch ist er in seiner Archäologie so ganz modern geworden, daß wir ihn hier lieber nur als dekorativen Maler behandeln wollen. Seine besten Arbeiten, wie „Die heilige Cäcilie“, „Hylas und die Nymphen“ könnten ganz ausgezeichnete Gobelins abgeben. Seine älteren, mehr dramatischen Bilder wie die „Mariamne“, „Die heilige Eulalia“ und der „Zauberkreis“ sind weniger interessant. Die Namen von Bacon, Campbell Tayler, Charles Sims, Cadogan Cowper, Greiffenhagen, Mouat Loudan, E. J. Gregory, dem verstorbenen James Charles (1851—1896) und La Thangue muß ich mich hier begnügen zu erwähnen: alles Künstler, die charaktervolle und individuelle Arbeiten geschaffen haben. Vor allem Sims ist in den letzten Jahren mit Bildern hervorgetreten, bei denen eine ungewöhnliche technische Geschicklichkeit im Dienste einer eigenartigen und lebendigen Phantasie steht. Anfangs malte er sorgfältiger als irgend ein anderer englischer Maler die Schönheiten und die Bewegung des grellen Sonnenlichtes, wie wir es an Orten wie Brighton sehen. In den letzten zwei Jahren hat er sich noch schwierigeren Problemen zugewandt und in die Akademie eine Reihe gemalter Dichtungen gesandt, die ihm eine höchst aussichtsvolle Zukunft zu eröffnen scheinen. Es sind gemalte Ge-



Abb. 451. Des Künstlers Mutter. (Whistler.) Luxembourg, Paris.

dichte im eigentlichen Sinne, nicht im geringsten literarisch, sondern in ihrer Wirkung durchaus auf malerischen Elementen beruhend. Eines dieser Werke, „Die Quelle“ hat schon seinen Weg in eine der nationalen Sammlungen gefunden.

Zu den letzten Bewegungen in der englischen Kunst gehört die Gründung einer Gesellschaft, die mit ziemlich viel Lärm und Reklame ins Leben getreten ist: „The New English Art Club“. Er ist vor ungefähr zwanzig Jahren von einigen jungen Künstlern gegründet worden, die sich durch ihre Pariser Schule zusammengefunden hatten. Die führenden Geister waren damals W. J. Laidlay, T. C. Gotch, T. Stirling Lee, Frederick Brown, S. J. Solomon, T. B. Kennington, J. Havard Thomas, P. W. Steer und einige andere, die beinahe alle seitdem ein gewisses Ansehen erlangt haben. Heute gehören dem Klub einzelne Künstler von bedeutendem Können an, darunter wohl als der vielversprechendste William Orpen, dessen ältere Arbeiten — er ist noch sehr jung — an einige der größten Namen der Kunstgeschichte erinnern. Ein anderer, Augustus John, hat Beweise eines glänzenden technischen Könnens gegeben.

Man wird bemerkt haben, daß die Impressionisten als besondere Gruppe bis jetzt nicht erwähnt worden sind. Ihr Prinzip, daß nämlich ein Bild ebenso auf das Auge wirken soll wie die Natur selbst, „plus“ eine gewisse Stilisierung mit idealistischer Tendenz, hat die gesamte Kunst in ihrer modernen Entwicklung beeinflußt. Es ist im Grunde nur eine verstandesmäßigere Form des Prinzips der Präraffaeliten, die auch Dinge, wie man sie sah, an Stelle der Dinge, wie sie wirklich sind, setzte. Der Gründer und Apostel dieses Prinzipes war James Abbott McNeill Whistler (1834—1903), der Rasse nach ein Anglokelte, der Nationalität nach ein Amerikaner, der künstlerischen Schulung nach ein Franzose. Seine Persönlichkeit hat die Theorie und die Praxis der Kunst unserer Zeit in solchem Maße beeinflußt, daß jeder Versuch, seine Nachfolger in eine Gruppe zusammenzufassen, nur irreführen würde.

Literatur zu den Kapiteln XIII—XVI.

Vertue, George, MS. Collections in the Print Room of the British Museum. — Walpole, Horace, Earl of Orford, Anecdotes of Painting. Ausgabe von Dallaway und Wornum. — Redgrave, G. and R., A Century of Painters. 1866. — Bryan, M., Dictionary of Painters and Engravers, Ausgabe von 1898 (Williamson). — Chesneau, E., La Peinture Anglaise. — Bouchot, H., La Femme Anglaise et ses peintres. 1903. — Dobson, Austin, and Armstrong, Sir W., William Hogarth. 1902. — Armstrong, Sir Walter, Sir Joshua Reynolds. 1901; Thomas Gainsborough. 1899; Turner. 1902. — Wherry, O., Turner. 1903. — Ward, T. H., and Roberts, W., Romney. 1904. — Phillips, Claude, John Opie. Gazette des Beaux Arts, 1892. — Leslie, C. R., and Taylor, Tom, Letters of John Constable. 1876. — Gower,

Lord R. Sutherland, Sir Thomas Lawrence. 1900. — McColl, D. S., and Carmichael, Sir T. D. G., Nineteenth Century Art. Glasgow 1902. — Muther, R., Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert. 3 Bde. 1893, 1894. — Sizeranne, R. de la, Histoire de la peinture anglaise contemporaire. 1895. — Sizeranne, R. de la, Whistler, Ruskin, et l'Impressionisme. Revue de l'Art, 1893. — Hunt, W. Holman, The Pre-Raphaelite Brotherhood. Contemporary Review, 1886. — Monkhouse, Cosmo, British Contemporary Artists. 1899. — Meier-Graefe, J., Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. 1904. — Burne-Jones, Lady, Life of Sir Edward Burne-Jones, Bart. 1906. — Millais, J. G., Life of Sir John Everett Millais, Bart. — Way, T. R., and Dennis, J. R., The Art of James McNeill Whistler. 1903. — Duret, Théodore, Whistler. 1904. — Meynell, Mrs., The Works of John Singer Sargent. 1903. — Brown, G. Baldwin, The Glasgow School of Painters. 1908. — Armstrong, W., Scottish Painters. 1888. — Dictonary of National Biography.



Abb. 452.
Herzogin von Portland.
(J. S. Sargent.)





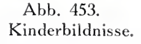


Abb. 453. Abb. 454.
Kinderbildnisse. (Unbekannter Nachfolger Holbeins.)
Sammlung G. Salting.

KAPITEL XVII

Bildnisminiaturen

In dem Jahrhundert, das zwischen dem Niedergang der englischen Vorherrschaft auf dem Gebiete der Buchkunst und der Ankunft Holbeins am Hofe Heinrichs VIII. liegt, waren die Traditionen der Miniaturmaler verblichen. Und kaum genug Lebenskraft besaßen sie dann, um für eine Anregung durch den Augsburger Meister überhaupt empfänglich zu sein. Die englischen Porträtisten lernten bald von ihm, was ihrer Kunst nottat, und so schloß sich an seine Wirksamkeit eine künstlerische Nachfolge an, die bis zur Erfindung der Photographie reicht. Der erste unter seinen Nachfolgern, nicht seinen Schülern, der es zu beachtenswertem Können brachte, war Nicholas Hilliard. Von ihm stammt das oft zitierte Wort: „Ich habe stets Holbeins Zeichenkunst nachgeahmt und halte sie für die beste.“ Nicht als ob Hilliards Miniaturen denen Holbeins sehr ähnlich wären. Man wird kaum in Gefahr kommen, sie mit den Arbeiten des deutschen Meisters zu verwechseln, wie man es mit denen anderer Künstler aus derselben Zeit in England getan hat. Hilliard besaß ein feineres Empfinden für die elegante Linie als Holbein. Die von ihm dargestellten Personen haben eine Grazie der Haltung und eine Zartheit der Kontur, die bei Holbein durchaus fehlt. Dagegen liegt in ihrer Erscheinung weit weniger Kraft, die Zeichnung ist nicht so unfehlbar und das Kolorit weit schwächlicher als bei Holbein, dessen Kunst in ihrer Verbindung von Frische und Harmonie die erstaunlichsten Werte enthält.



Abb. 455.
Anna von Cleve. (Holbein.)
Sammlung G. Salting.



Abb. 456.
N. Hilliard der Ältere. (Hilliard der Jüngere.) Sammlung G. Salting.

Bald nach Hilliard treffen wir zwei Künstler von noch bedeutenderen Fähigkeiten: Isaac Oliver (Abb. 461—469), oder Olivier, und seinen Sohn Peter. Ihrer Geburt nach Engländer, waren sie doch wahrscheinlich der Abstammung nach Franzosen. Das Datum von Isaacs Geburt ist unbekannt; er starb in Blackfriars, wo später van Dyck sich niederließ, im Jahre 1617. Im Anfang zeigt Olivers Stil sehr deutliche Verwandtschaft mit dem seines Lehrers Hilliard, wurde dann aber einfacher und in seinen Wirkungen breiter. Peter, dessen frühe Miniaturen den späteren seines Vaters eng verwandt sind, entwickelte sich allmählich zu einem treuen Anhänger van Dycks. Wir wissen, daß er auch in größerem Maßstabe in Öl malte, und höchstwahrscheinlich war er der eigentliche Schöpfer gewisser jetzt van Dyck zugeschriebener Bildnisse, die nicht genau mit dem Stil des Meisters oder eines seiner bekannten Schüler zusammengehen. Er starb im Jahre 1647. Schöne Beispiele der Kunst beider Meister sind im Besitze des Königs von England, der Lords Derby und Exeter, der Herren Burdett Coutts und Wingfield Digby, des Herzogs von Buccleuch und vieler anderer Sammler. Das Viktoria und Albert-Museum enthält in der Jones-Sammlung Isaac Olivers wundervolles ganzfiguriges Bildnis von Sackville, Earl of Dorset (Titelbild). Außer den beiden Olivers waren noch verschiedene andere Miniaturmaler in Holbeins Tradition tätig. Die beiden begabtesten



Abb. 457. Selbstbildnis.
(N. Hilliard d. J.)
Sammlung G. Salting.



Abb. 458.
Arabella Stuart. (N. Hilliard d. J.)
Sammlung Mrs. Joseph.

und spätesten waren Penelope Cleyn, die Tochter eines Zeichners in der Gobelinmanufaktur von Mortlake, und John Hoskins (gest. 1664?, Abb. 460). Als Miniaturmaler ist Hoskins nur von seinen beiden Neffen und Schülern Alexander und Samuel Cooper übertroffen worden; der letztere war nicht allein der beste Miniaturmaler, sondern überhaupt einer der talentvollsten Künstler, deren sich England rühmen kann.

Samuel Cooper (1609—1672) war der Schüler seines Onkels Hoskins und studierte auch einige Jahre in Frankreich und Holland. Er scheint der eigentliche Schöpfer des Stiles gewesen zu sein, den wir jetzt ausschließlich mit van Dyck in Beziehung bringen. Einzelne seiner Miniaturen, die vor van Dycks Ankunft geschaffen sind, nehmen gleichsam jenen Hauch bewußter Vornehmheit vorweg, den der Flame später der englischen Aristokratie durch seine Kunst verlieh. Zu den schönsten Arbeiten Coopers gehören die Miniaturbildnisse Cromwells in Chatsworth, Monks in Windsor und einige in der großartigen Sammlung des Herzogs von Buccleuch. „Kein Bildnis van Dycks bringt uns in so innige Beziehung zu einer Persönlichkeit, wie die Miniaturen Samuel Coopers ... und wie sind sie von Grund aus künstlerisch empfunden! In jedem ist auf geringem Raume die höchste Vollendung erreicht. Jedes ist ein Meisterwerk an



Abb. 459. Medaillon mit zwei Bildnissen. (Hilliard d. J.)
Sammlung G. Salting.



Abb. 460. Damenbildnis. (J. Hoskins.)



Abb. 461. Lady Hunsdon. (I. Oliver.)
Sammlung Mrs. Joseph.

Entwurf, Zeichnung, Modellierung, selbst an Farbe; und jedes verstummt gleichsam an dem richtigen Punkte. Wir spüren nirgends das Bemühen, mehr zu sagen, als die Verhältnisse erlauben, nirgends den Versuch, mit Werken größeren Maßstabes zu konkurrieren. Eine wunderbare Ruhe liegt in den Köpfen und jeder Pinselstrich macht den Bericht des Künstlers von seinem Gegenstand nur noch eindringlicher. Ein schöner Cooper ist geradezu ein Triumph jener Kunst der Abwertung, der richtigen Akzentuierung und adäquaten Durchbildung, der ästhetischen Abwägung und Harmonie.“ Von Coopers Miniaturen sind noch viele erhalten, wenn auch eine große Zahl zugrunde gegangen ist. Ausgezeichnete Sammlungen sind im Besitze des Königs von England, der Herzöge von Sutherland, Devonshire und Portland, des Earl Spencer, der Mrs. Joseph (Abb. 470) u. a.



Abb. 462. Sir Philip Sidney.
(I. Oliver.) Windsor Castle.

Nach Coopers Tode gelangte die englische Miniaturmalerei bald an das Ende ihrer ersten Ruhmesperiode. Drei Künstler von bedeutendem Können, Thomas Flatman (Abb. 471 bis 473), Laurence Crosse und Nathaniel Dixon waren Coopers Nachfolger.



Abb. 463. Jakob I.
(I. Oliver.)



Abb. 464. Anna von Dänemark.
(I. Oliver.)



Abb. 465. Heinrich, Prinz von Wales. (I. Oliver.)



Abb. 466. Prinz Karl.
(I. Oliver.)



Abb. 467. Heinrich, Prinz von Wales. (I. Oliver.)



Abb. 468. Damenbildnis.
(I. Oliver.)

Sammlung G. Salting.

Nach ihnen aber geriet die Kunst für lange Zeit in die Hände talentloser Eindringlinge, die sich durch gewisse billige Mittel beliebt zu machen wußten, denen seit damals nur zu oft der Erfolg gewinkt hat.

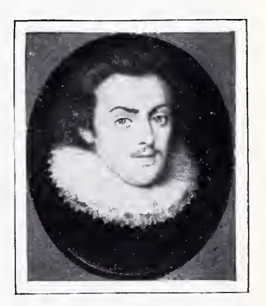


Abb. 469.
Bildnis eines Unbekannten.
(I. Oliver.)
Viktoria und Albert-Museum.

Die zweite Glanzperiode begann um die Zeit der Gründung der Königlichen Akademie 1769. Aus dieser späteren Generation war John Smart, der von 1762—1813 in London ausstellte, von der Natur am reichsten ausgestattet (Abb. 475). Was Abrundung, Genauigkeit und technische Durchführung anlangt, sind seine Miniaturen niemals erreicht worden. In der Durchbildung der Köpfe sind sie denen Holbeins ebenbürtig und nur in koloristischer Beziehung sind sie gelegentlich nicht geglückt. Smart war ein Freund Cosways, dessen Kunst freilich von der seinen außerordentlich verschieden war. War Smart exakt und geradezu deutsch in seiner Neigung für Einzelheiten und sorgfältige Ausführung, so finden wir bei Cosway in Konzeption und Ausführung einen breiten Stil und einen außerordentlich wirksamen persönlichen Geschmack (Abb. 476—478). Komischerweise waren sie beide selbst Miniaturausgaben von menschlichen Erscheinungen, nämlich nur etwa fünf Fuß groß. Etwas jünger als diese beiden, und ihnen an Begabung nachstehend, waren die beiden Plimers, Andrew (1763–1837) und Nathaniel (1757—1822), Ozias Humphrey (1742—1810, Abb. 483), James Nixon (1741—1812), George Engleheart (1752—1829), Samuel Shelley (1750?—1808), Richard Crosse (1740?—1810) and Horace Hone (1756—1825); noch weniger hervorragend waren Nathaniel Hone (1718—1784), Henry Edridge (1769 bis 1821), Samuel Cotes (1734 bis 1818), William Wood (1768—1809), Thomas Hazlehurst (1760—1818), Luke Sullivan (gest. 1771), Richard Collins (1755—1831), William Grimaldi (1751—1830), Samuel Finney (1721—1807), John Bogle



Abb. 470. Richard Cromwell.
(S. Cooper.) Sammlung Mrs. Joseph.



Abb. 471.
Bildnis einer unbekannten Dame.
(Flatman.) Sammlung Mrs. Joseph.

(1769—1792, Abb. 474, 480), Andrew Robertson (1777—1845, Abb. 479), und viele andere.

Das 19. Jahrhundert brachte einen entschiedenen Niedergang in dem Gesamtcharakter der Miniaturkunst. Ihr Streben ging nach einer ganz falschen Richtung und zeigte eine deutliche Neigung für größeres Format und reichere Komposition, andererseits aber einen durchgängigen Mangel an jener Harmonie, die früher ihren wesentlichsten künstlerischen Reiz ausgemacht hatte. Andrew Robertson (1777—1845) war ein geschickter Künstler, aber seine Miniaturen sehen gleichsam unzufrieden aus: in ihnen scheint der Wunsch zu liegen, sich zu lebensgroßen Gemälden auszuwachsen. Dasselbe gilt von den anderen Miniaturmalern, die die Periode zwischen ihm und dem Auftreten der Photographie ausfüllen: Mrs. Mee (1770?—1851), Newton (1785—1869), Ross (1794 bis 1876), Chalon (1781—1860) und Thorburn (1818—1885).

Der Glanz der britischen Miniaturistenschule ist eine außerordentlich seltsame Erscheinung. Beruht er doch auf Momenten, die im allgemeinen der britischen Kunst durchaus nicht eigen sind; d. h. auf einem formalen Empfinden, einer Neigung zur Konzentration, zur summarischen Behandlung des Tatsächlichen, ohne dabei leer zu werden — alles Vorzüge, die oft bei englischen Künstlern vergeblich zu suchen sind. Kein Miniaturmaler des Kontinents ist Samuel Cooper, Flatman, Hoskins, Laurence Crosse,



Abb. 472.
Bildnis. (Flatman.)
Sammlung G. Salting.



Abb. 473.
Bildnis eines Unbekannten.
(Flatman.) Sammlung G. Salting.

John Smart, Cosway oder selbst den Künstlern zweiten Ranges in jener Fähigkeit gleichgekommen, nicht mehr auf ein oder zwei Quadratzoll Papier oder Elfenbein zu bringen, als diese tragen können, und trotzdem den Eindruck zu erwecken, daß das Bild vollkommen fertig ist und mit demselben Erfolg auf einer Leinwand von sechs Fuß stehen könnte.



Abb. 474.
Bildnis eines Unbekannten.
(Bogle.)

Eine Anzahl der englischen Miniaturmaler arbeitete auch in Email. Wir wissen, daß die Emaillierkunst in den Zeiten der Gotik in England geübt wurde, denn es liegen dokumentarische Beweise dafür vor, daß die Monarchen oft mit gewissen Verordnungen in diese Kunst eingegriffen haben. Wahrscheinlich sind viele heute den kontinentalen Schulen zugeschriebenen Stücke in England, wenn auch nicht immer von Engländern geschaffen worden. Ein Land, wo die Glasmalerei zu der Vollendung gebracht worden ist, wie in England, wird sicherlich in der Schmelzkunst nicht weniger erfolgreich gearbeitet haben. Die Mode der Emailminiaturen — wenn wir sagen dürfen, daß es hier wirklich nur eine Mode gewesen sei — ist in England von Jean Petitot dem Älteren (1607 bis 1691) und seinem Freunde Pierre Bordier (um 1650), die beide aus Genf stammten, eingeführt worden. Nach kurzem Studienaufenthalt in Italien kamen die beiden Freunde nach England, wo ihr Landsmann, Sir Theodore de Mayerne, der Leibarzt Karls I., ihr Gönner wurde. Mayerne, der sie dem König vorstellte, hatte sich lange mit dem Studium des Email befaßt und seine Gelehrsamkeit zusammen mit der technischen Erfahrung der beiden Künstler zeitigte hervorragende Resultate. Petitot hatte seine Woh-



Abb. 475.
Weibliches Bildnis. (J. Smart.)
Sammlung Mrs. Joseph.

nung in Whitehall. Er porträtierte den König und andere Mitglieder der königlichen Familie, kopierte verschiedene Bilder von van Dyck in Email und der Erfolg seiner Tätigkeit war un-



Abb. 476. Männliches Bildnis. (Cosway.) Sammlung Mrs. Joseph.



Abb. 477. Herzog von Wellington. (Cosway.) Sammlung Mrs. Joseph.



Abb. 478. Lady Anne Fane. (Cosway.) Sammlung Mrs. Joseph.



Abb. 479. Bildnis einer Dame. (Andrew Robertson.)

bestritten, als der Triumph des Parlaments und der Tod des Königs ihn zwangen, sich ein neues Gebiet zu suchen. Er wanderte aus und bewarb sich um die Gunst des verbannten

Karls II., der ihn bei Ludwig XIV. einführte. Für den französischen König schuf er zahlreiche Emailarbeiten, wobei ihm der treue Bordier und sein eigener Sohn Jean Petitot der Jüngere (nach 1650? bis 1695) halfen. Der ältere Petitot starb 1691 im Alter von vierundneunzig Jahren in Genf. Sein Sohn ließ sich in England nieder, ging eine Zeitlang bei Samuel Cooper in die Schule und lebte bis 1695 in London. Emailarbeiten von Bordier sind ziemlich selten; die wichtigste ist das Fairfax-Kleinod, das von dem Parlament Sir Thomas Fairfax nach der Schlacht von Naseby überreicht wurde. Jetzt ist es im Besitz von Lord Hastings. Von den Petitots sind viele Arbeiten erhalten. Ihre Qualitäten liegen fast ausschließlich in der glänzenden Technik, die eine wundervolle Brillanz und Lebhaftigkeit der Farbe ermöglicht. Das Viktoria und Albert-Museum, die Wallace-Sammlung, der Louvre und viele Privatsammlungen enthalten schöne Kollektionen von ihnen.

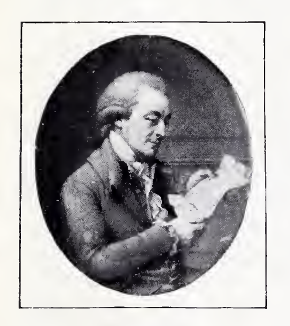


Abb. 480.
Männliches Bildnis. (Bogle.)



Abb. 481.
Weibliches Bildnis. (S. Plimer.)

Der erste Nachfolger der Petitots in England war Charles Boit, ein Künstler von französisch-schwedischer Abkunft, der als Zeichenlehrer nach England kam, sich hier aber bald der Emailmalerei zuwandte. Seine Laufbahn war stürmisch und seine Arbeiten sind selten; die besten sind im Besitz von Jeffrey Whitehead, Earl Spencer, Kapitän Holford und in Wiener Sammlungen. Ihm folgte sein Schüler Christian Friedrich Zincke, ein außerordentlich fruchtbarer Künstler, der eine große Anzahl von Porträts geschaffen hat. Die besten von ihnen sind wirklich ganz hervorragend, von brillant breiter Wirkung, die glänzenden Erfolg hatte. Alle wichtigen Miniatursammlungen besitzen gute Beispiele dafür. Sechzig Jahre lang lebte Zincke in England und starb hier 1767.



Abb. 482.
Bildnis in Email.
(Gervase Spencer.)

Emailkünstler fremder Abstammung, die im 18. Jahrhundert in England tätig waren, sind: Georg Michael Moser (1704?—1783) und Jeremiah Meyer (1735—1789), beide Gründer der K. Akademie, Rouquet (1702?—1759), Groth (1650), Christian Richter (1680? bis 1732) und die Brüder Hurter (1730—1790).



Abb. 483. Warren Hastings. (O. Humphreys.)

Nur wenige Emailkünstler waren von Geburt Engländer. Gervase Spencer (gest. 1763, Abb. 482), der zuerst Bedienter war, hat in Email wie in Aquarell einige gute Miniaturen geschaffen. Nathaniel Hone (1718—1784) wurde als Emailleur wie als Miniaturmaler von seinem Sohne Horace übertroffen (1756 bis 1825), dessen beste Arbeiten ebenso reizvoll wie kraftvoll sind. Henry Spicer, William Prewitt und verschiedene andere englische Künstler sind hauptsächlich oder ausschließlich von ihren Signaturen auf wenigen Stücken bekannt. Ein wichtiger Name ist der von Henry Bone (1754—1834, Abb. 484), der, hätte er feineres koloristisches Empfinden besessen, einer der glänzendsten Emailmaler geworden wäre. Gebürtig aus Cornwall, begann er als Porzellanmaler in Plymouth; als Emailmaler schuf er Kopien vieler berühmter Bilder und einer ganzen Serie von Porträts aus der Zeit der Königin Elisabeth. 1811 wurde er R. A. und starb 1834. Seine Söhne, Henry Pierce (1779 bis 1855) und Robert Trewick (1790 bis 1840) Bone waren in der Kunst ihres Vaters weniger erfolgreich tätig. Mit dem Tode H. P. Bones 1855 schloß die Reihe der Emailkünstler, die durch Petitots Ruhm in England begründet worden war.



Abb. 484. Selbstbildnis in Email. (H. Bone.)

Erst in den allerletzten Jahren ist die Technik neu aufgenommen und erfolgreich ausgeführt worden, von Sir Hubert von Her-

komer, Herrn und Frau Nelson Dawson und anderen. Doch hat bis heute noch niemand wieder versucht, sie für die Bildniskunst zu verwenden. Weder die moderne Mode, noch die moderne Hast und Eile sind ihr günstig.

Literatur zu Kapitel XVII.

Propert, J. L., A History of Miniature Art. 1887. — Foster, J. J., Miniature Painters, British and Foreign. 1903. — Williamson, G. C., Portrait Miniatures. 1897. — Illustrated Catalogue of Exhibition of Miniatures, Burlington Fine Art Club. 1889. — Catalogue of Exhibition of Miniatures at the Royal Academy. 1879. — Catalogue of Special Exhibition of Miniatures at the S. K. Museum. 1865. — Robertson, Andrew, Letters of, with a Treatise on the Art of Miniature. 1895.



Abb. 485. Bildnis.
(Noah Seaman.)



Abb. 486. Landschaftsskizze. (Gainsborough.) Besitz von J. P. Heseltine.

KAPITEL XVIII

Aquarellmalerei — Zeichnung

Die Aquarellmalerei ist neben der Schabkunst und der Bildnisminiaturmalerei eine der drei Künste, in denen England alle anderen Nationen überragt. Natürlich ist diese Kunst nicht etwa von den Malern des 18. Jahrhunderts neu entdeckt worden. Schon die holländischen Landschafter der früheren Zeit hatten sie in derselben Form, d. h. mit Anwendung transparenter Farben, geübt. Jedoch war ihre Beschäftigung mit dieser Kunst nur eine gelegentliche, und sie sind niemals auf eine Entwicklung ihrer besonderen Ausdrucksmöglichkeiten bedacht gewesen. Die Persönlichkeit, die als der Schöpfer der modernen Schule anzusehen ist, war Paul Sandby (1725—1809) aus Nottingham. Er hatte nacheinander den Beruf eines militärischen Landkartenmalers, eines topographischen Zeichners, eines Vedutenzeichners und eines Zeichenlehrers; ebenso arbeitete er auch in Radierung und Aquatinta. Viele seiner Bilder sind in Deckfarben ausgeführt; doch pflegte er auch die leuchtkräftigeren Techniken. Zuletzt war er erster Zeichenlehrer an der königlichen Militärakademie in Woolwich. Das Britische

Museum, die Galerien in Edinburg, Dublin und Kensington besitzen ausgezeichnete Arbeiten von ihm. Eine Reihe halbvergessener Künstler, die wenigstens ab und zu die Aquarelltechnik übten, lebten zu gleicher Zeit mit Sandby: Charles Brooking (1723—1759), dessen in Öl gemalte Marinebilder schon erwähnt worden sind; Dominic Serres (1722—1793), die beiden Gilpins, der Rev. W. (1723—1804) und Sawrey, R. A. (1733—1807), George Barret und Gainsborough, den wir hier nur kurz zu nennen brauchen, und Alexander Cozens (gest. 1786). Der letztgenannte war der natürliche Sohn Peters des Großen, von einer englischen Mutter, die dem Zaren mit nach Rußland folgte. Peter sandte ihn zum Studium der Malerei nach Italien und von da kam er 1746 nach England. Bald wurde er sehr beliebt, erhielt eine Anstellung als Zeichenlehrer beim Eton College und beim Prinzen von Wales. Später heiratete er eine Schwester von Robert Edge Pine und wurde Vater eines Sohnes, der ihn dann in seiner Kunst übertreffen sollte. Seine Werke muß man im Viktoria und Albert-Museum und im Britischen Museum studieren. Seine Zeichnungen haben etwas geisterhaft Phantastisches; sie leiten zu den stärkeren, wenn auch sehr verwandten seines begabteren Sohnes John Robert Cozens hinüber.



Abb. 487. Am Ufer. (Girtin.)
Viktoria und Albert-Museum.

Der jüngere Cozens (1752 bis 1799), dem Constable das oft zitierte Wort widmete: „Er war das größte Genie, das die Landschaftsmalerei je gesehen hat", fand für die Poesie der Landschaft eine malerische Ausdrucksweise, die fast monochrom war. Ihm zuerst gelang eine lebensvolle Wiedergabe der majestätischen Unnahbarkeit der Alpen. So wurde er in gewissem



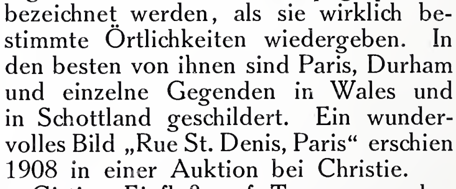
Abb. 488.
Holländische Schiffe. (Thomas Hearne.)
Viktoria und Albert-Museum.

Sinne der Vorläufer Turners, von dem wir in der Tat einige „turnereske“ Varianten echter Zeichnungen Cozens’ kennen. Leider lag in Cozens ein psychopathischer Zug, der sich gegen Ende seines Lebens zu vollem Wahnsinn steigerte. Sowohl das Britische Museum wie das Viktoria und Albert-Museum besitzen gute Sammlungen seiner Arbeiten.



Abb. 489. The Tholsel, Dublin. (Malton.) National-Galerie, Dublin.

Einen gewaltigen Schritt vorwärts bedeutete das Auftreten eines jungen Mannes, der mehr als zwanzig Jahre jünger war als Cozens. Thomas Girtin (1773 bis 1802) war der erste unserer Aquarellisten im modernen Sinne. In seiner Kunst ist die Farbe in voller Frische, in all ihrer Tiefe und Ausdruckskraft verwendet. Sein künstlerisches Empfinden war wundervoll entwickelt: er sah sowohl die Gesamterscheinung wie die charakteristischen Einzelheiten seines Gegenstandes. Das Britische Museum und das Viktoria und Albert-Museum besitzen ausgezeichnete Arbeiten von ihm (Abb. 487). Seine Zeichnungen können insofern als topographische



bezeichnet werden, als sie wirklich bestimmte Örtlichkeiten wiedergeben. In den besten von ihnen sind Paris, Durham und einzelne Gegenden in Wales und in Schottland geschildert. Ein wundervolles Bild „Rue St. Denis, Paris“ erschien 1908 in einer Auktion bei Christie.



Abb. 490. Verona. (Bonington.) Viktoria und Albert-Museum.

Girtins Einfluß auf Turner war bedeutend. Turner selbst hat einmal gesagt: „Wäre Girtin am Leben geblieben, wäre ich verhungert.“ Diese Befürchtung war insofern ganz begründet, als zu beider Lebzeiten Girtin entschieden das führende Talent von ihnen war. Aber er starb mit neunundzwanzig Jahren; der Alkohol war nicht ohne Einfluß auf seinen frühen Tod.

Neben den Cozens und Girtin waren zahlreiche Künstler und Zeichner mit wechselndem Können und Verständnis bestrebt, die Ausdrucksfähigkeiten des Aquarells zu erforschen. An dieser Stelle seien

nur einige Namen genannt: Henry Edridge (1769—1844), der auf verschiedenen Gebieten Erfolge errang, A. W. Devis (1763—1822), John Webber (1752—1792) und William Alexander (1767—1816), die alle in fernen Weltteilen, wenigstens für die damalige Zeit entfernten, tätig waren. Ferner Thomas Hearne (1744—1817, Abb. 488), John (1745—1786) und Robert (gest. 1809) Cleveley, Nicholas Pocock (1741—1821), Michael Angelo Rooker, A. R. A. (1743—1801), William Marlow (1740 bis 1813), William Pars (1742—1782), William Payne (stellte von 1786 bis 1804 aus), Edward Dayes (1763 bis 1804), der starken Einfluß auf Turner hatte, und die schon erwähnten drei Maltons (Abb. 489). Ihrer aller Ruhm wurde verdunkelt, als Turners Phantasie die Ausdrucksmöglichkeiten dieser Kunst erfaßte und, durch jedes seiner Blätter mehr, das Aquarell gleichsam von einem Nebenweg der Kunst zu einer Hauptstraße emporhob, auf welcher der Maler stolzen Hauptes wandeln konnte. Nur ein Hemmnis lag auf diesem Wege. In einem Material zu arbeiten, auf dessen Dauerhaftigkeit man nicht vertrauen kann, bedeutet fast soviel wie ein Kampf mit ungedecktem Rücken. Vor hundert Jahren aber waren diese Zweifel noch nicht laut geworden und keine Ahnung des langsamen Ruins, der so viele Blätter jener Zeit ergriffen hat, störte noch die Freude an ihrer Herstellung. Die



Abb. 491. Oxford. (De Wint.)
Viktoria und Albert-Museum.

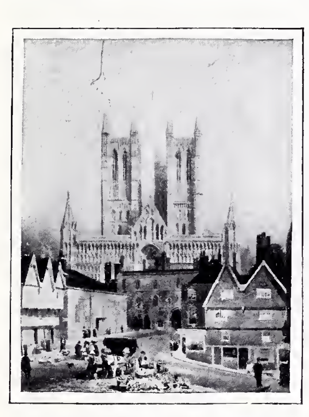


Abb. 492. Lincoln. (De Wint.)
Viktoria und Albert-Museum.



Abb. 493. Tal von Irthing. (Copley Fielding.)
Viktoria und Albert-Museum.



Abb. 494. Schloß Windsor. (David Cox.)
Viktoria und Albert-Museum.

Anfangsjahre Turners waren kaum zu Ende, als er das Gebiet der Aquarellmalerei zu erweitern begann; und erst als seine schöpferische Zeit vorüber war, legte er den Pinsel nieder. Er bereicherte ihren Darstellungskreis, vertiefte ihre Wirkungen und schuf ihr einen Stil: bis er zu Schöpfungen gelangte, wie „Edinburg oder die Schlacht von Fort Rock“ in der National-Galerie oder zu einem so wunderbaren Farbentraum wie der „Dogenpalast“ in der Irischen National-Galerie. Die volle Tiefe und Größe des Aquarellisten Turner lernen wir am besten in drei Sammlungen kennen: in den vollendeten Arbeiten in der National-Galerie, die leicht zugänglich und bequem zu studieren sind trotz einer vorlauten Kritik, die das bestritten hat, und in den beiden kleineren Sammlungen, die der verstorbene Henry Vaughan den National-Galerien von Schottland und Irland hinterlassen hat. Diese letzteren Sammlungen haben den einzigartigen Vorzug, noch in voller Farbenfrische zu sein, ein Vorzug, der ihnen auch bleiben wird, da Vaughans Testament verlangt, daß sie bei Tageslicht nur unter bestimmten Bedingungen ausgestellt werden dürfen, die ihnen vollkommenen Schutz gegen jede Beschädigung verleihen.



Abb. 495. Kornfeld. (David Cox.)
Viktoria und Albert-Museum.



Abb. 496.
Macbeth und die Mörder. (G. Cattermole.)
Viktoria und Albert-Museum.

Zu Anfang des 19. Jahr-

hunderts fühlten die Aquarellmaler sich stark genug, daß eine Anzahl ihrer Führer sich zur Gründung einer eigenen Akademie oder vielmehr eines Ausstellungsverbandes zusammenschlossen. Unter den Gründern waren George Barret d. J. (gest. 1842), W. Havell (1782—1857), Joshua Christall (1767—1847), J. Varley (1778 bis 1842), Cornelius Varley (1781—1873) und elf weniger hervorragende Künstler. François Louis Thomas Francia (1772 bis 1839), ein Franzose aus Calais, der sich in London niedergelassen hatte, wurde kurz nach der Gründung der Gesellschaft ihr Mitglied und hat an der weiteren Entwicklung der Schule einen wesentlichen Anteil. Auch hatte er großen Einfluß auf die künstlerische Entwicklung des hochbegabten Richard Parkes Bonington (1801—1828), der vielleicht das wunderbarste Beispiel dafür ist, wie bei einem Künstler die Rasse und die Nationalität über die Umgebung siegt. Er war nämlich seiner Schulung nach durchaus Franzose, seinem Stil nach aber so völlig Engländer wie man sich nur denken kann (Abb. 397, 490).



Abb. 497.
Venedig. (J. Holland.)
Viktoria und Albert-Museum.

Die spätere Geschichte der englischen Aquarellmalerei entwickelt sich mehr und mehr zu einem Katalog berühmter Namen mit einigen Bemerkungen über ihre ideellen und praktischen Besonderheiten. Die Art des Materials erlaubte freilich nicht allzuviel derartige Spezialitäten und schließt so die Schilderer des häuslichen Lebens mit den Figurenmalern und den Darstellern größerer landschaftlicher Prospekte eng zusammen.



Abb. 498.
Spätsommer. (F. O. Finch.)
Viktoria und Albert-Museum.

Die größte Zeit in der Entwicklung dieser Kunst, nämlich die Periode zwischen der Gründung der „Old Society“ und jenem Zeitpunkte, da die Zweifel an der zeitlichen Beständigkeit des Materiales auftraten, die in den letzten fünfundzwanzig Jahren nicht verstummt sind, erhielt ihren Glanz durch

das Talent von etwa zehn oder zwölf Künstlern. Es waren: George Barret d. J., den wir schon erwähnten, Samuel Prout (1783 bis 1852), William Henry Hunt (1790 bis 1864), Peter de Wint (1784 bis 1849), Anthony Vandyke Copley Fielding (1787—1855), David Cox (1783—1859), George Cattermole (1800—1868, Abb. 496), William James Muller (1812 bis 1845), Francis Oliver Finch (1802 bis 1862) und James Holland (1800 bis 1870). Sie alle waren Zeichenlehrer und in diesem Beruf erwarben sie jene Vereinigung von künstlerischer Leichtigkeit, Kraft und Reichtum des Schaffens, die für die ganze Gruppe charakteristisch ist. Die Notwendigkeit, in einem Minimum von Zeit etwas Wirkungsvolles zu schaffen, war eine ausgezeichnete Schule. Eine zweimalige Übermalung des Grundes wurde so unmöglich. Die einzelnen Töne mußten sofort in ihrer vollen Frische hingestrichen werden und die Modellierung geschah weniger durch Aufsetzen eines neuen, als durch Auslöschen des alten Tones. So schufen sie jene leuchtkräftigen Bilder, die gleichsam ihr Licht in sich tragen.



Abb. 499.
Borgia s'amuse. (Rossetti.)
Viktoria und Albert-Museum.

George Barret war der Sohn des irischen Schülers von Wilson, den wir schon in einem früheren Kapitel erwähnt haben. Seine Meisterschaft in der Wiedergabe der Luft, die uns an Albert Cuyp erinnert, erwarb ihm besonderen Ruhm. Zeichnerisch lehnte er sich mehr an Claude an und schuf eine Anzahl wundervoll ausgeglichener Kompositionen von klassischem Gepräge, die er sowohl in Öl wie in Aquarell ausführte. Das Viktoria und Albert-Museum besitzt eine schöne Arbeit von ihm. Gleichfalls dem Stil Claudes verwandt ist die Kunst von F. O. Finch (Abb. 498).



Abb. 500.
König Renés Flitterwochen.
(Rossetti.)

Samuel Prouts Ruhm beruht auf der ebenso liebenswürdigen wie geschickten Art, mit der er die verfallenen Überreste von

gotischer und Renaissancearchitektur geschildert hat. C. Fielding (Abb. 493) zeichnete sich durch die ungewöhnliche Sicherheit aus, mit der er technisch schwierige Probleme bewältigte, de Wint (Abb. 491, 492) durch die solide Handfertigkeit seiner Kunst, wie sie sich aus seiner holländischen Abstammung ergab, Muller und J. Holland (Abb. 497) durch die dekorative Brillanz ihrer Blätter und D. Cox (Abb. 494, 495), der hervorragendste von ihnen allen, durch die glückliche Originalität seines so ausdrucksvollen Stiles und durch seine Liebe für jeden, auch den kleinsten künstlerisch reizvollen Zug der Natur. W. H. Hunt geht der Natur mehr im einzelnen nach. Man hatte ihm das Recht, für einen Künstler zu gelten, überhaupt abgesprochen, und er ist tatsächlich in seiner Zeichnung so unbeholfen, daß heute einzig und allein sein Kolorit noch reizen kann. Zahlreiche andere Aquarellisten, die sich irgendwie hervorgetan oder wenigstens gewisses Ansehen erlangt haben, vor allen Dingen auf dem Gebiet der Ölmalerei, könnte man hier erwähnen; doch das würde eine bloße Wiederholung bedeuten. Hierhin gehören Künstler wie Madox Brown, Millais, Rossetti (Abb. 499, 500) und Burne-Jones.



Abb. 501. Schloß Warkworth.
(Sir Ernest Waterlow.)

Eine kleinere Gruppe, die für sich hier Erwähnung verdient, schart sich um Frederick Walker (1840—1875). Ihre Kunst ist



Abb. 502. Pflügen in Sussex. (Thornewaite.)
Viktoria und Albert-Museum.

geradezu provozierend englisch, denn sie zieht ihre Wirkungen aus einer Empfindung, welche die Deutschen Sentimentalität

nennen würden. Ihre Rechtfertigung aber findet sie im gewissen Sinne durch ihre oft hervorragende künstlerische Qualität. Nach Walker selbst war ihr glänzendster Vertreter George Pinwell (1842—1875). Bei ihm spürt man noch mehr als bei Walker, daß er, neben jener anekdotischen Malerei, der er sich hauptsächlich widmete, über eine robuste Kraft gebot, die vielleicht zu hervorragenden Leistungen geführt hätte, wäre ihm das Schicksal günstiger gewesen. Walker und Pinwell fanden entschiedene Nachfolger und werden sie wahrscheinlich nie mehr völlig verlieren, denn ihre Kunst wendet sich an eine bleibende Passion im Charakter der angelsächsischen Rasse.



Abb. 503. Heuernte, Amberley. (Wimperis.)
Viktoria und Albert-Museum.

Die Generation, die diesen Künstlern folgte, ist als Ganzes durch ihre Versuche mit dem künstlerischen Ausdrucksmittel selbst bemerkenswert. Einzelne tüchtige Maler, wie der verstorbene Th. Collier, Thornewaite (Abb. 502), Sir E. Waterlow (Abb. 501) und E. M. Wimperis (Abb. 503) haben sich mit der Einfachheit des traditionellen Stiles begnügt und sind auf den Spuren von Cox und de Wint weitergegangen. Andere dagegen scheinen gefühlt zu haben, daß nur neue Methoden das Interesse des Publikums an ihrer Kunst wachhalten könnten. So entstanden die zahlreichen technischen Neuheiten, die vor allen Dingen mit der Deckfarbe zusammenhängen, und die Erweiterung des gegenständlichen Gebietes im Gegensatz zu dem früheren. Was die Erfindung technischer Neuheiten anlangt, so hat wohl das „Institute of Painters in Water Colours“ eine jüngere Genossenschaft als die



Abb. 504. Der Trinker. (Wainwright.)



Abb. 505. Mrs. Siddons. (J. Downman.)
Nach einer Reproduktion.

„Old Society“, hier eine besonders lebhafte Tätigkeit entfaltet. In den letzten Jahren hat man versucht, das Reich des Aquarells zu erweitern und die Technik zu einer falschen Rivalität mit der Ölmalerei zu verleiten. Doch waren nicht künstlerische Überlegungen Ursache hierfür, sondern nur die Neuerungssucht einer blasierten Generation. Auch gewisse Strömungen des Kontinents halfen, die englische Aquarellkunst aus ihren alten Bahnen zu lenken und sie mehr zu einer Sache des Witzes und der Gewandtheit, als zu einer Angelegenheit ernsthaften Kunstsinnes zu machen. Besonders haben die jungen französischen Aquarellisten den Aquarellisten fast zu einem „Paganini der Malerei“ gemacht.

Die Pastellmalerei ist so oft bei der Aquarellmalerei mit herangezogen worden, daß man sie fast in eine Gruppe mit ihr rechnen kann. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts blühte sie in England; Künstler, wie Arthur Pond, dessen Pastelle, so zahlreich sie sind, in der Regel nicht als die seinen erkannt werden, und Francis Cotes bezeichnen den Anfang, J. Russell (Abb. 506) und J. R. Smith den Abschluß dieser Entwicklung. Neuerdings hat man sie wieder aufgenommen und einige vortreffliche Leistungen ihrer Art sind entstanden.



Abb. 506.
Pastellbildnis. (John Russell.)
Viktoria und Albert-Museum.

Zeichnung

Da der anglo-normannische Volkscharakter niemals zu künstlerischem Ausdruck in der Linie oder, um einen weiteren Begriff zu gebrauchen, in der Form geneigt hat, so finden sich Zeichnungen in der englischen Kunst

verhältnismäßig selten. Die englischen Maler zogen es vor, ihre Arbeit mit dem denkbar geringsten vorhergehenden Aufwand von Skizzen, Studien, oder anderen Versuchen über Aufbau und Bewegung, unmittelbar auf der Leinwand zu beginnen. Im 18. Jahrhundert trifft man eigentliche Zeichnungen bei sehr wenigen. Die von Reynolds waren nichts als rohe Kritzeleien, die kaum mehr als die oberflächlichsten Andeutungen über seine künstlerischen Absichten geben. Hogarths Zeichnungen waren eigentlich nur schematische Aufrisse fertiger Bilder. Romney hat im Grunde überhaupt nicht gezeichnet, und allein von Gainsborough finden sich Zeichnungen im Sinne der französischen und italienischen Blätter. Seine Zeichnungen, seien es Figuren (Abb. 507) oder Landschaften (Abb. 486), gehören zu den schönsten, die wir haben, und erzielen jetzt auf Auktionen enorme Preise. Es sind immer Bewegungsstudien, mit der ihm eigenen liebenswürdigen Gewandbehandlung bei Figuren, und Studien über Licht und Schatten bei Landschaften. Niemals sind es eigentliche objektive Aktstudien. Hoppner hat gute Landschaftsstudien gezeichnet, die freilich etwas allzu sklavisch denen Gainsboroughs nachempfunden sind. Als junger Mann verdiente sich Lawrence durch Zeichnungen seinen Unterhalt und behielt diese Tätigkeit fast sein ganzes Leben lang bei. Doch sind seine gezeichneten Arbeiten merkwürdig schwach und leer; in seinen besseren Gemälden, dem Angerstein in der National-Galerie und dem Warren Hastings in der National-Porträt-Galerie, ist die Zeichnung unendlich besser als in irgendwelchen seiner gezeichneten Arbeiten sonst. Die kleinen Porträts Downmans (Abb. 505) sind in ihrer Art Meisterwerke und können ruhig zur Schwarzweißkunst gerechnet werden; die Farbe ist aber bei



Abb. 507. Weibliche Gestalt.
(Gainsborough?)
Britisches Museum.



Abb. 508.
Kreidezeichnung. (Alfred Stevens.)
Viktoria und Albert-Museum.

ihnen eine bloße Kolorierung, die oft von hinten aufgetragen ist, und ihre Schönheit liegt in der plastischen Reinheit der Konturen und in dem einschmeichelnden Linienflusse. Auch Raphael Smith, Wilkie, Bonington und andere haben gute Zeichnungen hinterlassen. Im allgemeinen aber wurde auf diesem Gebiete nicht soviel gearbeitet, daß man qualitativ oder quantitativ bedeutendere Ergebnisse erwarten könnte.



Abb. 509.
Kreidezeichnung. (Alfred Stevens.)
Viktoria und Albert-Museum.

Die Landschafter brachten es zu weit glänzenderen Leistungen als die Figurenmaler. Turners Zeichnungen sind wirkliche Vorstudien für Gemälde, Notizen über Naturerscheinungen jeder Art, manchmal umgebildet und immer von seinem eigenen starken Empfinden vor der Natur beseelt. Ganz köstlich sind die von Constable (Abb. 514, 515) in denen eine wunderbare Verbindung objektiver und subjektiver Werte steckt. Crome war ein Meister der Zeichnung und Cotman mehr als ein Meister. Einige seiner Blätter — z. B. „Der Bruch der Scholle“ (Abb. 511) und „Der Kentaur“ (Abb. 512), beide im Britischen Museum — zeigen eine malerische Vorstellungskraft allerersten Ranges.

Im allgemeinen freilich sind die Maler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Zeichner völlig stumm. Erst als die präraffaelitische Bewegung die Aufmerksamkeit wieder auf die Art und Weise der frühen italienischen Maler lenkte, trat hierin ein Wandel ein. Und auch dann sprach sich die Empfindung der englischen Maler nicht eigentlich im Linearen aus. Der erste, der wirklich Hervorragendes auf diesem Gebiet leistete, war Alfred Stevens (Abb. 508–510), einer der größten Meister



Abb. 510. Studie für den Jesaias St. Pauls-Kirche. (Alfred Stevens.)
Viktoria und Albert-Museum.



Abb. 511.
Der Bruch der Scholle. (Cotman.)
Britisches Museum.

der Zeichnung, die es je gegeben hat. Seine besten Kreidezeichnungen sind nie übertroffen worden. Seit seinem Auftreten haben sich die britischen Maler weit öfter zum Gebrauch des Stiftes verstanden als bisher. Nicht als ob sein Beispiel viel oder überhaupt darauf Einfluß gehabt hätte. Denn so groß er war, ist er seltsamerweise fast unbekannt geblieben, noch bis auf den heutigen Tag. Die Wiedererweckung der Zeichnung gehört zu jener allgemeinen Bewegung, die damals jedem Gebiete der Kunst neue Lebenskraft, wenn auch nicht gleich die höchste Leistungsfähigkeit brachte. Die Zeichnungen von Lord Leighton, von Sir Edward Burne-Jones, von Albert Moore haben Qualitäten, die sie vor dem Vergessenwerden schützen, und die Whistlers werden neben seinen Radierungen und Lithographien zu den schönsten der modernen Griffelwerke gezählt. Wenden wir uns den lebenden Künstlern zu, so ist es schwer, hier etwas zu sagen, was dem Urteil der Zeit standhalten könnte; denn leicht mag es einem Maler mißlingen, sich mit seinem Pinsel Beachtung zu verschaffen, und doch ist er vielleicht, oft ganz im stillen, imstande, mit seinem Stifte Hervorragendes zu leisten. Sicherlich aber werden unsere Nachkommen die Zeichnungen von J. M. Swan, Augustus John, Muirhead Bone und wenigen anderen außerordentlich schätzen.

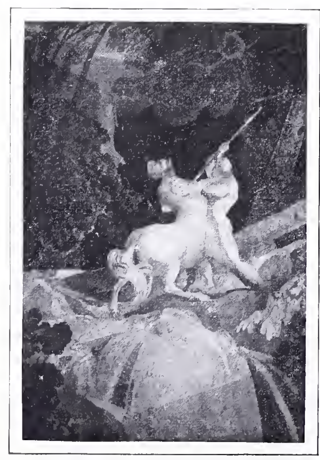


Abb. 512. Der Kentaur. (Cotman.)
Britisches Museum.

Zeichnungen zum Zwecke der Illustration hat England in großen Mengen und von nicht geringem Werte hervorgebracht. Aber nur wenige von denen, die sich mit solchen Arbeiten beschäftigten, haben wirklich ins Schwarze getroffen. Statt sich auf die Kontur zu beschränken, sind sie oft dem

Kolorit nachgegangen, der Nuance und anderen Momenten, die dem Stifte schwer zugänglich sind. Das gilt vor allem von Frederick Walker und seiner Gruppe. Neuerdings hat sich hierin ein deutlicher Wandel zum Besseren gezeigt und es ließe sich heute leicht eine lange Reihe von Griffelkünstlern aufstellen, die die Grenzen ihrer Kunst ebenso genau kennen wie ihre Mittel. Die illustrierten Zeitungen und die billigen Wochenblätter haben an diesem Wandel vor allen Dingen Anteil. Zuerst haben die „Illustrated London News“, gegründet vor mehr als einem halben Jahrhundert, ihr den Weg gezeigt, und etwa zwanzig Jahre später tat der „Graphic“ einen energischen Schritt vorwärts. Die Leiter des letzteren Blattes haben eine richtige Schule junger Zeichner um sich geschart und so dieser besonderen Kunstart einen Anstoß gegeben, der noch heute wirksam ist. Kurze Zeit überließ man dies ganze Gebiet dem Holzschneider. Schließlich aber ermöglichten die auf die Photographie gegründeten Verfahren die Herstellung von Faksimiles mit geringen Kosten und unbedingter Treue. Dadurch kam die Federzeichnung in den Vordergrund. Sie erlaubte dem Zeichner, sich schnell auszusprechen, sofort glänzende Wirkungen zu erzielen und das mit einer Sicherheit, die nur in seinem eigenen Können begrenzt war. Man kann sie mit Recht die charakteristische Kunst des letzten Viertels des Jahrhunderts nennen. Und sie hat ungeheuer dazu beigetragen, im Publikum die Begriffe über Kunst, die früher im allgemeinen ziemlich unklar gewesen waren, zu klären und zu heben. Geschickte Federzeichner, echte Schwarzweißkünstler sind heute so zahlreich, daß es parteiisch wäre,



Abb. 513. Landschaft. (Cotman.)
Bes. Sir Hickman Bacon, Bart.



Abb. 514. Bäume. (Constable.)
Viktoria und Albert-Museum.

hier einige Namen besonders zu nennen. Indessen läßt sich diese Art der Zeichnung nicht erwähnen, ohne daß man die Erinnerung an Charles Keene, Aubrey Beardsley und an Phil May wenigstens kurz weckt.

Literatur zu Kapitel XVIII.

Roget, J. L., History of the Old Water Colour Society. 1891. — Monkhouse, Cosmo, The Earlier English Painters in Water Colour. 1898. — Redgrave, R. and S., A Century of Painters. 1866. — Armstrong, Sir W., Turner. 1902; Alfred Stevens. 1881. — Stannus, H., Alfred Stevens. 1891. — Rossetti, W. M., Some Reminiscences. 1906. — Sharp, W., Dante Gabriel Rossetti. 1882. — Phillips, Claude, Frederick Walker and his Works. 1894. — Hamerton, P. G., Landscape. 1885. — Orrock, J., On the English Art of Water Colour Painting. 1891. — Report to the Committee of the Council of Education on the Action of Light on Water Colours. 1888. — Hamerton, P. G., Drawing and Engraving. 1892. — Gleeson White, J. G., Modern Illustration. 1895. — Pennell, J., Pen Drawing and Pen Draughtsmen. 3. Aufl. 1897. — Pennell, J. and E. R., Lithography and Lithographers. 1898. — Dictionary of National Biography.



Abb. 515. Salisbury. (Constable.)
Viktoria und Albert-Museum.

Miss Vernon als Näherin

Von George Romney

(Nach einem Farbendruck von T. Cheesman)





Abb. 516. Schlafende Krieger an dem östlichen Grabmal, Kathedrale zu Lincoln.

KAPITEL XIX

Die Plastik der ersten Periode: Die gotische Plastik

Die Geschichte der älteren Plastik auf den britischen Inseln weist dieselben Eigentümlichkeiten auf wie die der anderen Künste. Erstens enthält sie zahlreiche Lücken. Die Bilderstürmer haben bestimmte Zwischenglieder in Menge zerstört, die wir uns nach den vorhergehenden und nachfolgenden nun zu ergänzen haben. Ferner ging die Bewegung von der Barbarei zur Kultur nicht stetig vorwärts und oft wurde England, mehr als andere Länder, von einer nationalen Sonderentwicklung in die andere geworfen. Dieser Wechsel entspricht den Wandlungen in der Bevölkerung Englands und illustriert das, was in unserem ersten Kapitel über die nationalen Besonderheiten der europäischen Kunst gesagt wurde. Die ältesten Denkmäler Großbritanniens, die unter den Begriff Plastik fallen, sind gewisse Kreuze, die man anglisch genannt hat, die aber unleugbar keltischen Geist atmen. Das schönste ist ein Kreuz zu Newcastle, Cumberland, mit der Gestalt Christi auf der einen Seite und dem charakteristischen keltischen Ornament auf den drei anderen. Den Inschriften nach muß dieses Denkmal in die Mitte der zweiten Hälfte

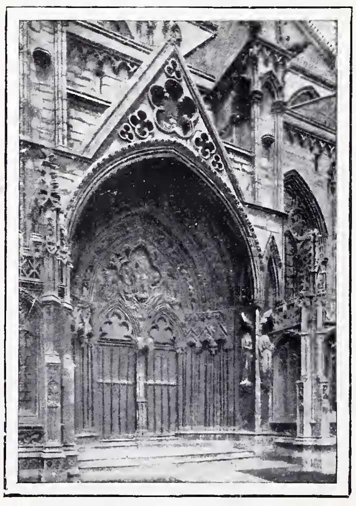


Abb. 517. Südportal des Engelchores, Kathedrale zu Lincoln.



Abb. 518. Sächsisches Flachrelief: Jesus kommt zu Martha und Maria, Kathedrale zu Chichester.

des 7. Jahrhunderts gesetzt werden. Es ist ein hervorragendes Beispiel für das lineare Empfinden der frühkeltischen Kunst und für ihre Fähigkeit, ein Muster harmonisch auszugestalten. In dieselbe oder vielleicht etwas spätere Zeit gehören verschiedene andere Kreuze und Fragmente von Kreuzen in der Nähe der englisch-schottischen Grenze. Sie alle stammen aus einer Zeit, in der eine kraftvolle Phantasie das Schaffen beherrschte, während die hervorragende Technik auf das Wirken osteuropäischer Meister unter den einheimischen Bildhauern zurückgeht. Freilich ist dieser Einfluß von Osten überschätzt oder sicher oft mißverstanden worden. Gewiß ist er vorhanden, hat sich aber im wesentlichen nur auf das Handwerkliche erstreckt.

Im Süden Englands, in der Umgegend von Winchester, gelangte nach dem Einfall der Sachsen ein anderes Kunstideal zur Herrschaft. Hier entwickelte sich allmählich eine mehr germanischen als keltischen Charakter tragende Schule. Rein technisch genommen gingen ihre Ziele weniger auf einen einheitlichen breiten Stil, als auf das Detail, in der Komposition mehr auf das Komplizierte, Gehäufte und Dramatische als auf das Einfache, Zusammenhängende und von Natur Plastische. Die berühmten Reliefs in der Kathedrale von Chichester mit der Geschichte des Lazarus, Christus im Hause der Maria und Martha und die Erweckung des Lazarus (Abb. 518, 519), sind ein schönes Beispiel dieser sächsischen



Abb. 519. Sächsisches Flachrelief: Die Auferweckung des Lazarus, Kathedrale zu Chichester.

Schule auf ihrem Höhepunkt. In der Ausführung macht sich ein deutliches Streben nach feineren Wirkungen und ein nicht geringes technisches Können bemerkbar; z. B. werden schon so schwierige Aufgaben wie Dreiviertel-Profile versucht. Außer diesen Reliefs finden sich andere wichtige Denkmäler der Schule auf einzelnen mächtigen Kreuzen; die besten Beispiele davon sind in Bradford-on-Avon und in Romsey. Manchmal werden hier die Ornamente von Engeln begleitet, von denen auch noch einige Beispiele erhalten sind.



Abb. 520. Detail vom Südportal, Kathedrale zu Lincoln.

Die normannische Eroberung brachte einen neuen Umschwung. Die Eroberer waren eine kraftvolle Rasse, die ursprünglich aus dem Norden kam und ihre künstlerischen Anschauungen den unterworfenen Kelten entlehnt hatte. Sie begannen sofort das neueroberte Land mit Bauwerken zu bedecken; aber es dauerte lange, bis sie einen ernsthaften Versuch machten, neben ihrer sonstigen künstlerischen Tätigkeit auch auf dem Gebiete der Freiskulptur etwas Hervorragendes zu leisten. In der Ausstattung ihrer großen Kathedralen zu Winchester, St. Albans, wahrscheinlich auch zu London und Canterbury enthielt nur die Malerei figürliche Elemente. In Lincoln finden sich an der Westfront einzelne Reliefs, die man für frühe und wichtige Denkmäler der figürlichen Plastik der Normannen halten könnte, wäre nachgewiesen, daß sie derselben Zeit wie die Architektur angehören. Die Fassade wurde hier aber schon um 1075 von dem Bischof Remigius errichtet. Der Stil dieser Reliefs gestattet, sie der Zeit zwischen der sächsischen Periode und der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts zuzuweisen. In einer Darstellung der englischen Plastik als einer selbständigen Kunst beansprucht die Steinbildhauerei aus den Tagen der Rundbogengotik nur wenig Raum. Selbst in ihren reifsten Werken, wie in dem Westportal der Kathedrale



Abb. 521. Rundrelief, Kathedrale zu Chester.



Abb. 522. Engel und Rauchfaß, Kathedrale zu Lincoln.

von Rochester, trägt sie nahezu völlig architektonischen Charakter.

Die gotische Plastik im weiteren Sinne begann wahrscheinlich mit der Sitte, an gewissen Punkten der frühgotischen Bauwerke skulpierte Bekrönungen anzubringen. Diese Bekrönungen waren ja an sich reine Dekorationen, aber die Körbchen, Rollen und Schnüre, die ihre Grundelemente ausmachten, waren ihren Formen so genau angepaßt, daß der Bildhauer ebenso frei arbeiten und so ungezwungen seiner Phantasie nachgehen konnte, als ob seine einzigen Schaffensbedingungen in seinem Material und seinen Werkzeugen lägen. Bei den Kapitellen, Zwickeln und Bändchen war es anders. Hier beeinflußte die konstruktive Form die dekorative und oft ist die Arbeit des Bildhauers, als Kunst des Ausdruckes, ohne die umgebende Architektur völlig unverständlich.

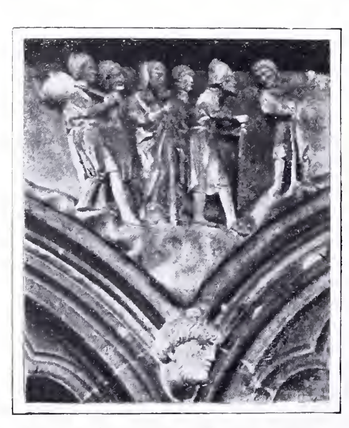


Abb. 523. Die Brüder Josephs, Kathedrale zu Salisbury.

Den Grund, warum sich die Freiskulptur in der Frühgotik so langsam entwickelte, hat man folgendermaßen formuliert: „Da die Gotik in der osteologischen Durchbildung des Steinbaues ihre Hauptaufgabe gefunden hatte, schloß sie jede hiermit in Widerspruch stehende Tendenz aus [1].“ Die Baumeister der Frühgotik ließen die figürliche Plastik innerhalb ihres architektonischen Systems so gut wie gar nicht zu. Weder in Canterbury noch in Chichester oder in den großen Bauten des Nordens zeigt sich eine Spur von ihr, und nördlich vom Humber vor der Mitte des 13. Jahrhunderts beinahe so gut wie

[1] E. S. Prior and A. Gardner, English Mediæval Sculpture. Architectural Review, vols. XII—XVII.

nichts. Der Süden Englands war es, in dem sie ihre ersten Schritte tat, wo jene wundervollen Bekrönungen, an denen wir noch so reich sind, die ersten Zeichen der glänzenden Entwicklung der gotischen Skulptur in England darstellen. „Seit sechshundert Jahren hat man mit Bewußtsein und Ausdauer an ihrer Zerstörung gearbeitet und doch sind Tausende von ihnen noch erhalten und wecken unsere Bewunderung durch ihre lebensvolle, reiche und technisch hochstehende Kunst“ (Prior und Gardner). In den meisten Fällen waren sie „in situ“ gearbeitet, d. h. nachdem die Steine schon in die Mauern eingefügt waren. In einzelnen Gebäuden aber treffen wir auf Teile, die dem Maurer fertig übergeben wurden, nachdem sie in irgend einer zentralen Steinmetzhütte aus dem örtlichen Material gearbeitet worden waren. In der Mitte des 13. Jahrhunderts hatte sich das Können der englischen Bildhauer zu voller Reife entfaltet und im ganzen Lande wurden hervorragende Arbeiten geschaffen, ein Beweis, daß ein genügender Schatz nationalen Könnens den englischen Baumeistern hier zu Gebote stand. Damals waren die nationalen Kennzeichen der dekorativen Skulptur, die Eleganz der Durchbildung und die Feinheit der Empfindung, zur vollen Entwicklung gelangt, und neben ihnen war die Fähigkeit, die Figur als ein Ganzes zu behandeln, immer mehr herangewachsen. Anfangs beschränkte sich die figürliche Plastik streng auf die Stelle, wo die Architektur sie verlangte: auf die schon genannten Kragsteine, die Schlußsteine (Abb. 521), die Kapitelle, wo sie ziemlich eingeschränkt ist, und



Abb. 524.
Figuren von der Westfront der Kathedrale zu Wells.



Abb. 525. Figuren am Torhaus, Peterborough.

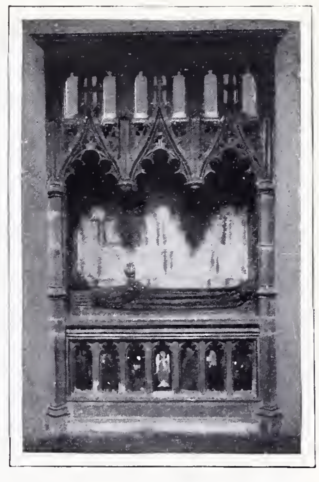


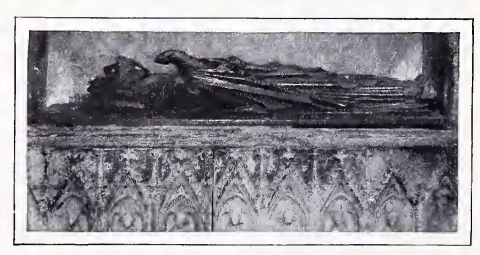
Abb. 526. Madonna, Kapitelhaus zu York.

auf jene dreieckigen Flächen über den Schenkeln des Bogens, die so energisch eine Füllung fordern (Abb. 522, 523). Außer in den Kapitellen finden sich die schönsten Schöpfungen figürlicher Plastik in eben diesen Zwickeln; die besten Beispiele hierfür sind in Lincoln, Salisbury und Westminster. In Lincoln und Westminster hat die Form des Zwickels die Gestalt der Figuren bestimmt. Als solche kommen hauptsächlich Engel in Betracht, die infolge ihrer Flügel gerade hier außerordentlich am Platze sind. Die schönsten Engel in Lincoln (Abb. 517, 520) sind den gleichzeitigen im sonstigen Europa und vielen aus späterer Zeit durchaus ebenbürtig und die zu Westminster, z. B. die beiden in den Ecken des nördlichen Querschiffes, stehen diesen kaum nach. Die Kriegerfiguren an dem östlichen Grabmal in Lincoln repräsentieren den Stil auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung (Abb. 516). In Salisbury sind die Darstellungen weniger von der Architektur beschränkt und teilweise vollkommen unabhängig komponiert, z. B. die Gruppe von Lot und seinen Töchtern und die stark restaurierte, aber außerordentlich schöne Gruppe der Brüder Josephs (Abb. 523). Die Hauptdaten dieser Arbeiten sind für Lincoln ungefähr 1240, für Westminster um 1250 und für Salisbury um 1270.

Was die Menge der erhaltenen Denkmäler anlangt, so findet sich der größte Reichtum mittelalterlicher Skulpturen in Wells. Alles ist hier vertreten: Konsolen und Rollwerk, Kapitelle, Füllungen in Relief, eingelassene Füllungen mit Köpfen und Teilen von Figuren im Rund und ganze freistehende Figuren (Abb. 524). Die statuarische Plastik begann im südlichen England ziemlich plötzlich; eine Erscheinung, die sich leicht erklärt. Die Bildhauer, die sich mit den dekorativen Arbeiten beschäftigt hatten, waren im vollen Besitz der Fähigkeit, im entscheidenden Moment den neuen Wünschen

nachzukommen. In der Annahme, daß ein so plötzlich auftretendes Bedürfnis von außen habe kommen müssen, hat man die Figuren zu Wells französischen, italienischen, sogar griechischen Bildhauern zugeschrieben, obwohl ähnliche Arbeiten nirgends sonst in Europa zu finden sind. Doch hat sich nicht ein einziger Beweis für die Ansicht ergeben, daß diese Arbeiten fremder Herkunft seien — mit Ausnahme der Tatsache, daß eine Anzahl Figuren hoch an der Westfront auf ihren Rückseiten arabische Zahlen enthalten. In diesen Zeichen hat man italienische Steinmetzmarken zu sehen geglaubt. Indes sind arabische Zahlen schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts gelegentlich in England vorgekommen, ein Datum, das für diese Arbeiten nicht zu spät ist; es ließen sich für ihr Auftreten aber auch noch andere Erklärungen geben[1]. — Aus der Abwesenheit jedes Vergleichstückes ergibt sich der englische und lokale Ursprung dieser Figuren, den man also schlechterdings nicht gut leugnen kann. Ihr Stil zeigt jene heitere Einfachheit, die die frühe Plastik aller Länder charakterisiert, und in ihrer freien Komposition passen sie wundervoll in den Geist der Architektur, die sie einrahmt. Ihr Material ist das, aus dem die Kathedrale selbst gebaut ist: Doultingstein. Ursprünglich scheinen es zweihundertfünfundfünfzig gewesen zu sein, von denen noch einhundertdreiundachtzig erhalten sind; die direkter


Abb. 527. Grabmal des Erzbischofs Gray, York. (Purbeck-Arbeit.)


Abb. 528. Grabmal des Erzbischofs Peckham, Canterbury. (Figur aus Holz.)

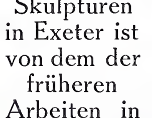
[1] Prior und Gardner behaupten beispielsweise, man habe diese Figuren während des Baues der Türme 1380—1430 aus dem gefährdeten Bereich gerückt und nummeriert, um sie später wieder in der richtigen Reihenfolge auf ihren Platz zu bringen.



Abb. 529. Figur von der Grabkapelle Heinrichs V., Westminster.

Berührung entzogenen sind im allgemeinen noch in ziemlich gutem Zustande. Im Typus unterscheiden sie sich streng von den Figuren in Lincoln und Salisbury; dagegen besteht eine gewisse Verwandtschaft mit den beiden Figuren über dem Tor des Kapitelhauses von Westminster, die die Verkündigung darstellen.

Nächst Wells besitzt Exeter von allen englischen Kathedralen den größten Reichtum an Skulpturen (Abb. 85). Auch hier wieder ist das Material der Figuren ein einheimischer Stein, der ganz anders als der von Wells verwittert ist. In Wells zeigen die Figuren scharfe Brüche an den verletzten Stellen, da der Doultingstein leichter bricht als sich zersetzt. In Exeter ist gerade das Gegenteil der Fall, so daß alle jene technischen Einzelheiten, die uns bei der Bestimmung der Daten und Entstehungszeiten unterstützen, fast völlig verschwunden sind. Der Geist der



Skulpturen in Exeter ist von dem der früheren Arbeiten in Wells gänzlich verschieden. Hier waltet ein bewegtes dramatisches Leben, dessen Züge auf eine Gruppe von Künstlern zurückzuführen sind, die weniger architektonisches Empfinden hatten als die von Wells. Neben diesen großen, mit den Kathedralen zusammenhängenden Gruppen von Skulpturen legen noch zahlreiche andere englische Kirchen von der Existenz einer weitverzweigten Bildhauerschule im 13. und 14. Jahrhundert Zeugnis ab, wenn diese auch wie alle anderen Tätigkeiten nach dem verheerenden Einfall des schwarzen Todes eine Zeitlang außerordentlich zu-



Abb. 530. Grabmal des Earl und der Countess of Arundel, Arundel.



Abb. 531. Pietà, Breadsall, Derbyshire. (Alabaster.)



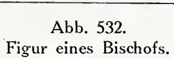


Abb. 532.
Figur eines Bischofs.



Abb. 533.
Madonna.



Abb. 534. Figur eines
Mannes mit Kirchenmodell.

Gefunden zu Flawford, Notts. (Alabaster.)

sammenschmolz. Gute Plastik entsteht nicht sporadisch und ein einzelnes Fragment beweist in der Regel zur Genüge, daß an dem Ort seiner Entstehung noch mehr ähnliche Arbeiten geschaffen sein müssen. Derartige Einzelschöpfungen, um aufs Geratewohl einige Beispiele zu nennen, wie die Madonna an dem Mittelpfeiler des Portals zum Kapitelhaus des Münsters zu York (Abb. 526), wie die Figuren an der Kapelle Heinrichs V. in Westminster (Abb. 529) und die über dem Hauptportal der Kirche zu Burford, Oxfordshire, weisen auf eine breite und ausgedehnte Entwicklung hin.



Abb. 535. Verkündigung,
Britisches Museum.
(Alabaster.)

Eine höchst wichtige Phase der gotischen Plastik in England gründet sich auf die Entdeckung von Steinbrüchen auf der sogenannten Purbeck-Insel, Dorsetshire, die einen schönen, harten, warmgetönten Muschelkalkstein liefern, der leicht Politur annimmt und ebenso dekorativ ist wie guter Marmor. Diese Steinbrüche waren Eigentum des Königs und dem königlichen Schloß zu Corfe in bequemster Nähe. Infolgedessen wurden ihre Er-



Abb. 536. Grabmal von Sir Ralph Green, Lowick, Northants. (Alabaster.)

trägnisse so begehrt — zweifellos zum Teil auf Antreiben des Königs —, daß sich im Zusammenhang mit ihnen eine regelrechte Steinmetzschule bildete. Schon seit der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts kamen aus vielen Teilen Englands Aufträge für Pfeiler, Schäfte, Kapitelle und andere dekorative Bauglieder, sowie für Figuren an Grabmälern und Nischen. Die Purbeck-Insel entwickelte geradezu einen eigenen Stil, so daß anderthalb Jahrhunderte lang, von 1175—1325, der Steinbildhauer zusammen mit dem Steinpolierer der eigentliche Erhalter der gotischen Plastik in England war. Westminster und die Temple-Kirche sind reich an Arbeiten der Purbeck-Brüche; unter den Statuen im Temple sind sowohl frühe wie späte Arbeiten. Peterborough besitzt die Grabmäler von fünf Äbten, Worcester das Grabmal des Königs Johann (Abb. 546) mit der schönen liegenden Gestalt des Verstorbenen und York das des Erzbischofs Gray (Abb. 527).

Im Anfang des 14. Jahrhunderts gelangte die Purbeck-Periode zu ihrem Abschluß; zahlreiche Arbeiten in Stein, Bronze, Alabaster oder Holz füllen die folgende Zeit aus. In der gewöhnlichen Unkenntnis über die Grenzen ihrer Kunst hatten sich die Steinbildhauer in ihrem Schaffen anscheinend selbst überlebt. Nicht zufrieden mit der Politur des Steines, fügten sie auch noch Malerei und Vergoldung hinzu, bis am Ende ihr schönes Material gänzlich zugedeckt und verhüllt war. So sanken sie auf das Niveau der gewöhnlichen Steinmetze herab, deren Schöpfungen, wenn sie ähnlich dekoriert waren, dann ebenso gut aussahen wie die in Purbeckstein und dabei weit weniger kosteten (Prior und Gardner).

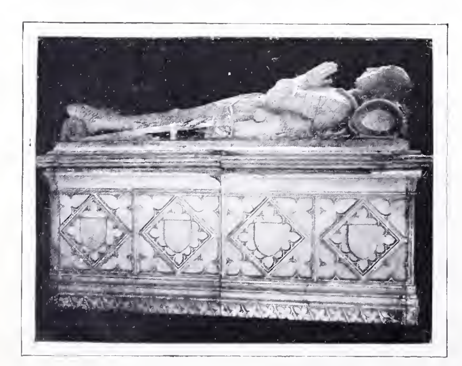


Abb. 537. Grabmal zu Holme Pierrepoint, Notts. (Alabaster.)



Abb. 538. Grabmal zu Holme Pierrepoint, Notts. (Alabaster.)



Abb. 539. Grabmal. (Alabaster.)

Die Vollendung der plastischen Ausstattung von Wells und der Niedergang der Purbeck-Werkstätten trieb zahlreiche Bildhauer in das Land hinaus. Sie zerstreuten sich nach verschiedenen Städten und die größere Einheitlichkeit, die ein Kennzeichen der gotischen Plastik in England nach etwa 1300 ausmacht, geht wahrscheinlich bis zu gewissem Grade auf ihr Wirken zurück.

Das künstlerische Können der Steinbildhauer, die billigeres Material verwendeten, trug jedenfalls weiterhin zur Verdrängung des Purbeck-Stiles bei. Die siegreichen Stoffe waren Haustein und Holz und das Hauptzentrum ihrer Verwendung scheint London gewesen zu sein. Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts deckte die englische Hauptstadt einen großen Teil des Bedarfes an Plastik und beeinflußte mehr oder weniger auch ihren Stil. Gewiß gibt es auch Abarten des Stiles, von den ruhigen Füllungen und den scharf unterschnittenen Gewandfalten der Schule zu Wells bis zu der freien Haltung und den wogenden Draperien bei einigen nördlichen und östlichen Schulen. Doch findet sich für fast jede Nuance des Provinzialstiles in London irgend ein Gegenstück. Unter den in London oder wenigstens unter Londoner Einfluß geschaffenen Hausteinfiguren nennen wir die Gestalten des Eleanor-Kreuzes in North-



Abb. 540. Grabmal in der Kathedrale zu Southwell. (Alabaster.)

ampton, das Werk eines gewissen Wilhelm von Irland in London um 1290, eine liegende, sehr beschädigte Gestalt in Aldworth, Berks, mit merkwürdigen Anklängen an Michelangelos Adonis; ferner die Gestalten der Lady Aveline, ihres Gemahls Crouchback, Earl of Lancaster und von Aymer de Valence in Westminster, der Lady Fitzalan in Chichester und das Burghersh-Grabmal in Lincoln.



Abb. 541. Kopf Eduards II., Gloucester. (Alabaster.)

Unter den zahlreichen Holzskulpturen, die noch über ganz England zerstreut erhalten sind, ist vielleicht die schönste die Gestalt des Erzbischofs Peckham in Canterbury (Abb. 528). In Westminster befindet sich die von William de Valence, bei der ein hölzerner Kern mit einem kupfernen Überzug versehen ist, und der rohe Torso der einstmals sicher prachtvollen Gestalt Heinrichs V.

Das Aufkommen von Alabasterfiguren fällt in die Phase einer späteren Entwicklung, die aber länger dauerte und sich weiter ausbreitete, als alle vorhergehenden. Mehr als fünfhundert Beispiele von ihnen hat man gezählt. Die reichen Brüche dieses englischen Alabasters, die über das ganze Land vom südlichen Lincolnshire bis nach Staffordshire reichen, haben ihr Aufkommen veranlaßt. Sie scheinen schon vielfach für die Zwecke der Bildhauerei benützt worden zu sein, bevor die große Entwicklung der Grabsteinindustrie begann. Eine merkwürdig mantegneske Pietà (Abb. 531), eine Reihe von Statuetten (Abb. 532—534) und Reliefs (Abb. 535), darunter wundervolle Arbeiten, sind auf unsere Zeit gekommen. Das schmiegsame Material machte dem Bearbeiter keine Schwierigkeiten, was natürlich nicht einen absoluten Vorzug bedeutete. Eine große Schule von sog. „Alabastern“ wuchs heran und schuf mehrere Generationen lang nicht nur in England, sondern auch auf dem Kontinent und nördlich bis nach Island einen großen Teil dessen, was an Grabfiguren verlangt wurde. Im großen und



Abb. 542. Kopf Richards II., Westminster. (Bronze, nach einem Abguß.)

ganzen erheben sich ihre Schöpfungen kaum über das allgemeine handwerkliche Niveau. Einige wenige davon sind wirkliche Kunstwerke, der größte Teil von ihnen aber erweckt den Verdacht, daß ihre Werkstätten sich ihre Leistungen nach dem Gewicht bezahlen ließen. Ein Künstler von wirklich frei schaffender Phantasie scheint sich niemals unter den Alablastern befunden zu haben. Im Grunde gibt es tatsächlich in ganz England keine mittelmäßigere Bildhauerschule als die, der damals die ständige Herstellung von Grabfiguren geharnischter Männer zufiel. Zu den besten, die davon noch erhalten sind, dürfen wir das Grabmal des John of Eltham in Westminster, das von William Fettiplace in der Kirche von Swinbrook, Oxon und die verschiedenen hier abgebildeten Grabfiguren rechnen (Abb. 536—540), besonders die schöne und wirklich künstlerische Statue Eduards II. in Gloucester (Abb. 541) und die Figur eines Ritters in Holme Pierrepoint (Abb. 537, 538).

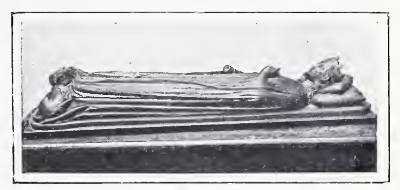


Abb. 543. Gestalt der Königin Eleanor. (William Torel.) Westminster. (Bronze, nach einem Abguß.)



Abb. 544. Gestalten Richards II. und seiner Gemahlin, Westminster. (Bronze.)

Auch die Metallkunst jeder Art erfreute sich während der gotischen Periode in England, wie die Quellen berichten, hoher Blüte, wenn auch heute nur noch wenige von ihren Erzeugnissen erhalten sind. Die englischen Goldschmiede zogen, wie die anderer Länder, auch die Herstellung von größeren und kleineren Bronzefiguren, deren Fassung in Holz, sowie die Dekoration von Stein- und Marmorarbeiten in den Kreis ihrer Tätigkeit. Ihre Namen sind nicht ganz vergessen, wie



Abb. 545. Gestalt Eduards III., Westminster. (Bronze.)

das mit den Stein- und Marmorkünstlern oft der Fall gewesen ist. Wenigstens der Ruhm einer englischen Bronzegießerfamilie ist von Dauer geblieben. Es waren die Torels, die fast ein Jahrhundert lang in London als Goldschmiede arbeiteten. Im Jahre 1291 erhielt „William Torel, aurifaber“ die Summe von einhundertdreizehn Pfund sechs Schilling und acht Pence für drei Bronzefiguren, darunter die der Königin Eleanor (Abb. 543) und Heinrichs III. in Westminster. Es sind die schönsten der dortigen Bronzen. Die Gestalt Eduards III. (Abb. 545) ist merkwürdig steif und primitiv in der Modellierung und sogar die Richards II. und seiner Gemahlin Anna von Böhmen (Abb. 542, 544) sind künstlerisch minderwertiger als die von Eleanor und Heinrich. Die kleinen Gestalten, die geradezu einen vollständigen Hofstaat von Trauernden um diese gotischen Grabmäler bildeten, sind oft freier in der Erfindung als die Hauptfiguren.

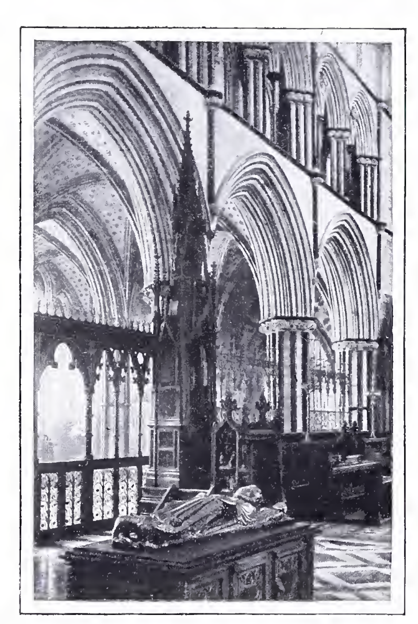


Abb. 546. Grabmal König Johanns, Worcester. (Purbeck-Marmor.)

In den späteren Phasen der Gotik finden sich fast ebensowenig Freifiguren wie in der ältesten Periode. Die Alablaster, deren Arbeiten sich bis ins 17. Jahrhundert hinein hielten, überlebten die Steinbildhauer in den einzelnen Städten und in London selbst. Die zahllosen Nischen, die von den Meistern des Perpendikulärstiles geschaffen wurden, scheinen meistens leer geblieben und nur zum Teil wieder mit Figuren ausgestattet worden zu sein, die künstlerisch kaum auf einer höheren Stufe standen als die, welche die modernen Fabrikanten von Taufbrunnen, Kanzeln, Lesepulten und anderem kirchlichen Mobiliar heute liefern.

Literatur siehe Kapitel XXI.

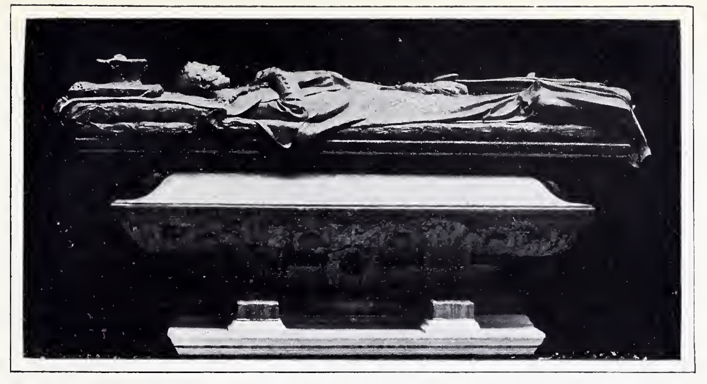


Abb. 547. Kenotaph Wellingtons. (Alfred Stevens.) St. Pauls-Kathedrale.

KAPITEL XX

Die Plastik der mittleren Periode

Nach dem schließlichen Erlöschen der gotischen Schule hörte die künstlerische Tätigkeit auf dem Gebiet der Plastik mehrere Generationen lang in England überhaupt auf. Den tatsächlichen Bedarf an Grabmalsfiguren, der ein ebenso ständiges Charakteristikum unseres nationalen Lebens bildet wie der nach gemalten Bildnissen, deckten die Alablaster. Wenn unter diesen auch einzelne Meister von beachtenswertem Können waren, gründete sich ihre Arbeit im ganzen doch mehr auf gewerbliche als auf künstlerische Interessen und wirkte schließlich mehr als eine Entmutigung denn als ein Antrieb für die Wiedergeburt der Plastik in ihrer höchsten Form. Der erste Bildhauer von wirklicher Individualität, der seiner Kunst wenigstens wieder etwas Lebensfrische schenkte, war Nicholas Stone (1586 bis 1647). Freilich würde er sich selbst eher einen Maurer als einen Bildhauer genannt haben. Er ging eine Zeitlang in Amsterdam bei Hendrik de Keyser, dem berühmten



Abb. 548. Jakob II.
(Grinling Gibbons.) St. James-Park.

Bildhauer, in die Lehre, dessen Enkelin er dann heiratete. Nach England zurückgekehrt, arbeitete er viel an den königlichen Palästen in London und Edinburg und führte eine Anzahl der Zeichnungen von Inigo Jones aus. Die Vorhalle von St. Mary in Oxford, die man gewöhnlich Jones (Abb. 177) zuschreibt, stammt in der Zeichnung wie in der Ausführung sicherlich von Stone. Ebenso gebührt ihm der Ruhm der prachtvollen Portale des physikalischen Instituts und des botanischen Gartens an der dortigen Universität. Er ist auch der Meister einiger Grabmäler in Westminster und der Figur des Dr. Donne in seinem Grabtuch in der Pauls-Kirche. Eines seiner besten Denkmäler ist das von Sir Julius Cæsar in Great St. Helen's. Stone ist einer der wenigen älteren Künstler, die Dokumente über ihr Leben hinterlassen haben: das Soane-Museum besitzt sein Rechnungsbuch. Sein ältester Sohn Henry war der als „Old-Stone“ bekannte Maler. Stone hinterließ einen Schüler oder Gehilfen, den wir hier noch erwähnen müssen. Es war Cajus Gabriel Cibber (1630 bis 1700) aus Flensburg in Holstein, als Schöpfer der beiden Figuren in „Bedlam“, der „Melancholie und Raserei“ (Abb. 549), rühmlich bekannt. Er war auch in Chatsworth tätig und schuf den „Phönix“ über dem Südportal der Pauls-Kirche und die Relieffüllung an der Westseite von Wrens Monument in London. Cibber heiratete eine Jane Colley und wurde so Vater von Colley Cibber.



Abb. 549. „Melancholie und Raserei.“ (Cibber.) Bethlehem-Hospital.



Abb. 550. Colley Cibber. (Unbekannter Meister.) Farbige Terrakotta. National-Porträt-Galerie.

Grinling Gibbons, dessen Bedeutung die Geschichte bis heute wenig Gerechtigkeit hat angedeihen lassen, war der erste englische Bildhauer, der im Geiste der Renaissance frei und selbständig arbeitete.

Geboren von englischen Eltern in Holland, verband er als Künstler eine genaue, unendlich gewissenhafte Zeichnung und technisches Können so vorzüglich, daß er unter besseren Umständen sicher Glänzendes geleistet haben würde. Als Dekorateur schuf er seine besten Arbeiten in Chatsworth, Petworth, Burghley, in der Pauls-Kirche zu London und im Trinity College, Oxford (Abb. 180). Seine Statue Jakobs II., die in den letzten Jahren von ihrem ursprünglichen Platz hinter dem Banketthaus nach dem St. James-Park überführt worden ist, gehört zu den schönsten Bronzen Europas (Abb. 548). Er entwarf das Postament der Statue Karls II. im großen Mittelhof von Schloß Windsor, das er auch ausführte, und hat wahrscheinlich mehrere Entwürfe für das wundervolle Postament des Denkmals Karls I. von Le Sueur in Charing Cross geschaffen, das später von einem gewissen Marshall ausgeführt worden ist (Cust). Auch zahlreiche Holzschnitzereien hat man ihm zugeschrieben, ohne hierfür einen Beweis oder auch nur eine Wahrscheinlichkeit erbringen zu können.



Abb. 551. Dr. Johnson. (Bacon.) St. Pauls.

Cibber und Gibbons waren beide mehr oder weniger Lehrer von Francis Bird (1667—1731), einem Londoner, der sich, nach einer in der Fremde verbrachten Jugend, die Kunst jener beiden älteren Künstler zum Vorbild nahm. Seine Schöpfungen sind lange grenzenlos verkannt worden. Seine Statue der Königin Anna vor der Pauls-Kirche war fast zwei Jahrhunderte lang die Zielscheibe des Spottes, und doch beweist Belts Kopie, daß sie keineswegs jeder künstlerischen Durchbildung und Einheitlichkeit bar war. Sein großes Relief im Giebel des Westportales in seiner allzu malerischen Behandlung mit den steinernen Sonnenstrahlen ist ziemlich geschmacklos. Dagegen sind die einzelnen Figuren an derselben Wand wirklich gut, und dasselbe gilt von der Gestalt des Dr. Busby in Westminster.



Abb. 552. Samuel Wilberforce. (S. Joseph.) Westminster.

Der dekorative Zug, der für die Renaissance charakteristisch war, ist in der Kunst aller dieser Bildhauer deutlich genug zu spüren. Die Gewandbehandlung ist ihnen nur Mittel zu einer bestimmten Licht- und Schattenwirkung. Die Bewegung der Gestalten ging mehr nach dem Komplizierten als nach dem Einfachen, und Gelegenheiten zum Anbringen von Ornamenten wurden mehr gesucht als vermieden. Jetzt ging die Tendenz nach der ganz entgegengesetzten Richtung. Die englische Plastik entäußerte sich bewußt aller jener Hilfsmittel, die richtig angewandt sie vielleicht bis zu dem Niveau der englischen Malerei hinaufgeführt hätten. Unter dem Himmel Griechenlands und in einer Gesellschaft, wo, wie in der griechischen, die dauernde Berührung mit der unbekleideten menschlichen Gestalt ein Gefühl für Aufbau, Form und Textur erzeugt, das man nach ein paar zahmen Modellen im Atelier nicht lernen kann, erscheint eine gewisse klassische Strenge ganz wundervoll. Für die Künstler, die in dem England des 18. Jahrhunderts schufen, wurden die klassischen Vorstellungen verhängnisvoll. Sie bedeuteten ihnen das Aufgeben aller Mittel, die dem Künstler einen persönlichen Ausdruck ermöglicht hatten und schenkten ihnen dafür den bloßen Schatten eines Wissens, das nutzlos ist, wenn es nichts Ganzes darstellt.



Abb. 553. Georg III. (Wyatt.) Cockspur Street. Bronze.

Aus der Periode, wo man sich ernsthaft und begeistert im Besitze der sogenannten klassischen Reinheit und Strenge glaubte, seien vier Bildhauer als besonders typisch genannt. Es waren Thomas Banks, Joseph Nollekens, John Bacon und John Flaxman. Banks (1735—1805) war der erste englische Bildhauer, dessen Kunst ihren Reiz in der klassischen Eleganz hatte. Nollekens (1737—1823), der Abstammung nach ein Niederländer, neigte demselben Ideal zu, wurde aber durch



Abb. 554. Outram. (Foley.) Kalkutta. Bronze.

ein glückliches Schicksal gezwungen, die längste Zeit seines Lebens nur Büsten zu schaffen. Trotz seiner Vernachlässigung des Details brachte er es hier zu einer Reihe von wirklich lebensvollen Arbeiten. Die beste Arbeit von John Bacon (1740–1799) — dem ersten Schüler der Akademie, der aus der Hand des ersten Präsidenten die goldene Medaille für Plastik erhielt — ist wohl die Statue Johnsons in der Pauls-Kirche (Abb. 551). Hier ist die Haltung angemessen und logisch, die Gewandbehandlung verrät ein feines Empfinden und schließt sich eng an römische Vorbilder an. Wie das Denkmal von Lord Halifax in Westminster beweist, war Bacon auch als rein dekorativer Künstler mit Erfolg tätig.



Abb. 555.
Athlet und Riesenschlange.
(Leighton.) Tate-Galerie. Bronze.

Einem Gesetz gehorchend, das Renaissancebewegungen der Kunst zu beherrschen scheint, ging Flaxman (1755—1826) auf der Suche nach seinem Ideal noch weiter zurück und zog seine künstlerische Inspiration aus dem Genius der Griechen. In ihrer Formgebung war seine Kunst, so sehr sie gegenständlich ansprach, zu ernst, um schnell Popularität zu finden, und die Aufträge, die er erhielt, stehen in keinem Verhältnis zu seinem Ruhm. Heute ist er vor allen Dingen durch seine Konturzeichnungen nach Homer, Äschylus, Dante und anderen bekannt, die auf die Kunst der griechischen Vasenmaler zurückgehen. Als Plastiker ist er durch das Denkmal des Lord Mansfield in Westminster gut vertreten. Die „Trauernde Jugend" auf der Rückseite des Denkmals ist eine hervorragende Arbeit. Aber auch Flaxman machte sich, wie alle anderen Klassizisten, nicht klar, daß für den Bildhauer mehr als für andere Künstler das Motto sein sollte:



Abb. 556. Der schwarze Prinz.
(Brock.) Leeds. Bronze.

„Alles oder nichts". Die Einfachheit der griechischen Kunst befriedigt uns, weil ein umfassendes Können aus ihr hervorleuchtet; die ihrer Nachahmer läßt uns kalt, denn wir spüren nichts als Leere hinter ihr. Ein Vergleich, den man hoffentlich nicht unpassend finden wird, möge das illustrieren. Eine Gestalt wie der Knieende von Subiaco im Thermen-Museum zu Rom kommt den besten Arbeiten Flaxmans ebenso nahe, wie eine Miniatur Coopers oder Smarts den besten Arbeiten in einer modernen Ausstellung gleichkommt. Die alten Miniaturisten waren wirkliche Künstler, sie lernten nicht weniger gründlich zeichnen und malen als die eigentlichen Bildermaler und das Ergebnis war, daß sie nicht leer und „billig" wurden, wenn sie vereinfachten und verallgemeinerten. Ihre modernen Nachfolger lernen nichts als Miniaturen malen und ein Blick genügt, um zu erkennen, daß kein wirkliches Können dahinter steckt. Nichts kann einfacher, weniger pointiert oder detailliert sein als der Knabe von Subiaco, und doch ist es sicher, daß sein Schöpfer alles wußte, was über den Aufbau und über die künstlerische Anatomie eines menschlichen Körpers zu wissen nötig ist. Bei Flaxman und all den anderen englischen Klassizisten von Banks bis Gibbons — und ebenso bei denen in Italien, Frankreich, Deutschland und Dänemark — haben wir diesen Eindruck nicht. Wir sehen, daß sie im Bann der äußerlichen Schönheit der griechischen Plastik stehen und sie nur nachzuahmen streben, ohne genau zu wissen, welches ihre Quellen sind. Mehr als alle anderen Kunstarten verlangt die Plastik die reifste und tiefste Kenntnis ihrer natürlichen Grundlagen. Die Ausdrucksmöglichkeiten des Bildhauers sind im



Abb. 557.
Kenotaph Lord Leightons. (Brock.)
St. Pauls-Kirche. Bronze und Marmor.

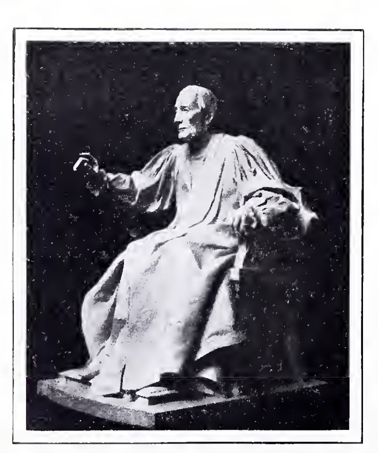


Abb. 558. Bischof Philpot. (Brock.)
Worcester.

Vergleich mit denen des Malers so beschränkt, daß er auf nichts verzichten darf, was innerhalb der berechtigten Grenzen seines Handwerks liegt und ihm in seiner künstlerischen Vorstellung dienlich zu sein vermag. Es ist charakteristisch, daß die einzige erträgliche Form einer Skizze in der Plastik nur eine Bewegungs- und Konstruktionsskizze sein kann. Eine solche Skizze vertragen wir allein in dem instinktiven Bewußtsein, daß sie nur dann ein Kunstwerk werden kann, wenn wirkliches, gründliches Können ihre Ausführung begleitet.



Abb. 559.
Gainsborough. (Brock.)
Tate-Galerie.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren viele Bildhauer in England tätig und im allgemeinen brauchten sie auch nicht der Gunst des Publikums zu entbehren. Doch besaßen ihre Arbeiten, mit geringen Ausnahmen, keine wirkliche Ausdruckskraft und verrieten mehr den Kultus einer gewissen künstlichen Einfachheit, die an sich keinen Wert hat. Glänzende künstlerische Ideen blieben unausgeführt, gleichsam unenthüllte Geheimnisse des Steins, einfach weil man das Handwerk nicht beherrschte. Figuren wie die beiden Evas von E. H. Baily oder die sogen. „Getönte Venus" von John Gibson wären beachtliche Kunstwerke geworden, hätten ihre Schöpfer sie sorgfältiger durchgeführt. Der Zustand, in dem sie heute sind, war weniger die Folge mangelnden Könnens, als einer mißverstandenen Anschauung über die Grenzen der Plastik und über die klassische Schlichtheit. Die bekanntesten Bildhauer dieser wenig glücklichen Periode sind Sir Francis Chantrey (1781—1842), von dem wir einige ausgezeichnete Büsten kennen, Sir Richard Westmacott (1775 bis 1856), Samuel Joseph (gest. 1850), der zwei schöne Statuen geschaffen hat, Wilkie in der National-Galerie und Samuel Wilberforce in Westminster (Abb. 552). Ferner Patrick Macdowell (1799 bis 1870), James Wyatt (1795—1850, Abb. 553), E. H. Baily (1788—1866) und John Gibson (1790—1866). John Henry Foley



Abb. 560. Wellington-Denkmal. (Alfred Stevens.) St. Pauls-Kirche. Bronze und Marmor.



Abb. 561. Wahrheit.
(Alfred Stevens.)
(Nach dem Modell für das Wellington-Denkmal.)

(1818—1874) übertrifft sie in seinen besten Arbeiten alle. Sein Outram in Kalkutta (Abb. 554), Goldsmith, Burke und Grattan in Dublin und der vielgeschmähte „Prinzgemahl“ im Hyde Park sind gute, wenn auch nicht hinreißende Schöpfungen.

Foleys Kunst wirkte über seinen Tod hinaus in den Schöpfungen von Lord Leighton und Thomas Brock fort. Von dem ersteren besitzen wir zwei Statuen, beide in der Tate-Galerie, ein „Athlet und Riesenschlange (Abb. 555) und „Der Faulenzer“. Von dem letzteren eine Anzahl Gruppen und Statuen, die auf einem außerordentlich hohen künstlerischen Niveau stehen. „Der schwarze Prinz“ in Leeds (Abb. 556), „Der gefährliche Augenblick“, „Eva“ und Gainsborough (Abb. 559) in der Tate-Galerie, der Bischof Philpot in Worcester (Abb. 558), das Kenotaph Lord Leightons in der Pauls-Kirche (Abb. 557), das Denkmal von Robert Raikes am Victoria Embankment und die Königin Viktoria in der letzten Zeit ihrer Regierung sind alles ausgezeichnete Arbeiten und verraten eine seltene Vielseitigkeit. Der Präraffaelit Th. Woolner (1825—1892) und George Armstead, zwei andere begabte Bildhauer, mögen hier mit genannt werden. Die besten Arbeiten von Armstead sind wohl das Grabmal von Lord Winmarleigh und das innere Portal des Holborn-Restaurants in London.

Abb. 562. Tapferkeit.
(Alfred Stevens.)
(Nach dem Modell für das Wellington-Denkmal.)

Der größte englische Künstler des 19. Jahrhunderts war ein Bildhauer und zwar ein Bildhauer, der geradezu in dem Allerheiligsten jener Dogmen aufgewachsen war, die nur in der Hand der stärksten Persönlichkeiten zu wirken vermögen. Alfred Stevens (1818 bis 1875) war ein Schüler von Thorwaldsen, in dessen Atelier in Rom er schon in frühen Jahren eingetreten war. Zum Glück war sein Talent so urkräftig und seine Leidenschaft in allen künstlerischen Dingen so rege, daß er nicht

in Gefahr geriet, in eine fremde Schablone zu verfallen. Als Bildhauer, Maler, Architekt und Dekorateur schuf er sich selbst seine Kunst. Nach seiner Rückkehr nach England, noch in jungen Jahren, übernahm er jeden Auftrag, der ihm Gelegenheit gab, seine Fähigkeiten zu verwerten: er gab Unterricht an Kunstschulen, entwarf Kamingitter, dekorierte Häuser. Seine Stunde kam mit dem Tode des Herzogs von Wellington, als er, nach all den üblichen Wechselfällen, die mit einer Konkurrenz zusammenhängen, den Auftrag für dessen Denkmal erhielt. Bis zu diesem Augenblicke war er fast unbekannt; aber der Ruhm dessen, was er in seinem eigenen Atelier schuf, scharte bald eine kleine Gruppe von Freunden um ihn und verschaffte ihm ein paar Aufträge, die ihn in seiner Arbeit nach verschiedenen Seiten förderten. Als er 1875 starb, ließ er sein großes Werk unvollendet. Der allgemeine Aufbau des Wellington-Denkmals (Abb. 560) gründet sich auf das Schema der Baldachingräber der italienischen Renaissance, genauer noch auf das Grabmal der Maria Stuart in Westminster. Aber sowohl nach der Seite der Einheitlichkeit des Gesamtaufbaues wie nach der des großen Stiles in den Gruppen und Figuren hat Stevens seine Vorbilder bei weitem übertroffen. Wir müssen bis auf den größten aller Bildhauer, bis auf Michelangelo selbst zurückgreifen, um etwas zu finden, was seine Gruppen der „Tapferkeit“ (Abb. 562) und der „Wahrheit“ (Abb. 561) übertrifft. In der Vereinigung feierlicher Würde mit dekorativer Schönheit ist die Gestalt von Wellington mit dem Sarkophag, auf dem er ruht, einfach unerreicht (Abb. 547). Unter den übrigen Arbeiten von Stevens findet sich eine glänzende Skizze für ein Denkmal der Ausstellung von 1851 (Abb. 563), das leider Durhams konventioneller Arbeit, die



Abb. 563. Entwurf für ein Denkmal der Ausstellung von 1851. (Alfred Stevens.) Viktoria und Albert-Museum.



Abb. 564. Karyatide in Dorchester House. (Alfred Stevens.)



Abb. 565. Lebenskraft. (G. F. Watts.) Kensington Gardens. Bronze.

jetzt hinter der Albert Hall steckt, weichen mußte. Ferner dekorative Entwürfe für die Kuppeln der Pauls-Kirche und des Lesesaales im Britischen Museum, die plastischen Dekorationen von Dorchester House, dabei zwei wundervolle Karyatiden (Abb. 564), und zahlreiche Entwürfe für Metallarbeiten und für die gewerblichen Künste. Stevens war einer der wenigen Künstler, bei denen jede flüchtigste Skizze Wert hat. Die Tate-Galerie besitzt eine gute Sammlung seines künstlerischen Nachlasses, darunter seinen Karton für das Mosaik des Jesaias in der Pauls-Kirche, fünf Ölgemälde und zahlreiche Zeichnungen und Skizzen. In gewisser Beziehung war er wirklich absoluter Pfadfinder; gebührt ihm doch der Ruhm, jene besondere Form des ornamentalen Entwurfs erfunden zu haben, die auf einem System abstrakter Kurven beruht, („squirms“), eine

Form, die seitdem von Alfred Gilbert und anderen weiter entwickelt worden ist und eigentlich die Keimzelle dessen darstellt, was wir heute l'art nouveau nennen.

Der letzte der Bildhauer, die wir in diesem Kapitel erwähnen, gehört eigentlich einer späteren Periode an. Denn obwohl G. F. Watts bei seinem Tode ein patriarchalisches Alter erreicht hatte, stehen seine plastischen Arbeiten unter dem Zeichen jener malerischen Ungebundenheit, die von Carpeaux und seinen Nachfolgern herrührt, weit mehr als unter dem des verhältnismäßig trockenen Stiles seiner englischen Zeitgenossen. Als Bildhauer erhielt er seine Ausbildung bei Behnes; sein eigentlicher Lehrer aber war Phidias und die Giebel des Parthenon seine Meister. Seine besten Skulpturen sind die „Klytia", die sich in Bronze in der Tate-Galerie befindet, die „Lebenskraft" (Abb. 565) in Kensington Gardens, die prachtvolle Reitergruppe von Hugh Lupus in Eaton Hall (Abb. 566) und das Denkmal für Lord Lothian.

Man darf den lebhaften Wunsch aussprechen, ein Abguß des Hugh Lupus möchte in London aufgestellt werden. Das Schicksal war der Hauptstadt wenig günstig, das ihr die geringeren Arbeiten ihrer eigenen Bildhauer zuerteilt und deren Meisterwerke in die Provinzen und Kolonien verbannt hat. Der Grund hierfür ist vielleicht der, daß die Künstler für Auftraggeber in den Provinzen und in den Kolonien freier arbeiten, als wenn eine Kommission von künstlerischem Geschmack immer im Hintergrund lauert, um alles, was sie tun, zu beobachten und sie zurückzureißen, wenn sie einen Schritt über die Grenzen der Konvention hinauswagen.

Literatur siehe Kapitel XXI.



Abb. 566.
Hugh Lupus, Earl of Chester.
(Watts.) Nach dem Modell.

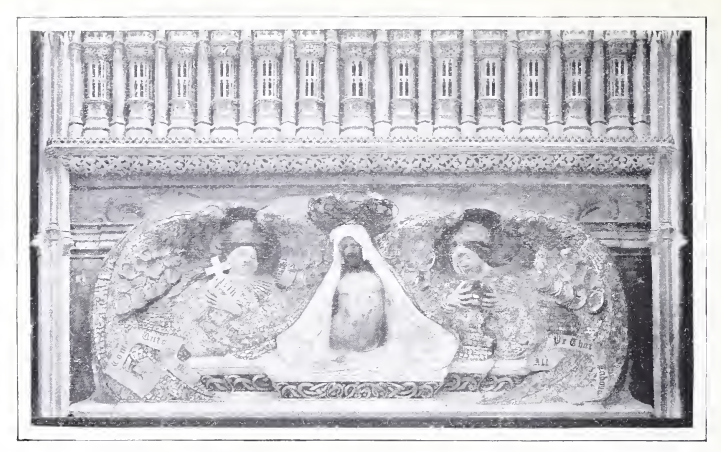


Abb. 567. Vom Altar der Kathedrale zu St. Albans. (Alfred Gilbert.)

KAPITEL XXI

Die Plastik der Gegenwart

Nichts ist schwieriger zu erforschen als die eigentliche Quelle einer künstlerischen Bewegung. In der Regel begnügt man sich mit der wirksamen Hypothese des post hoc, ergo propter hoc und kommt zu dem Schlusse, daß bei zwei ähnlichen Entwicklungsphasen das zeitlich Frühere das Spätere veranlaßt haben müsse. Es ließe sich leicht nachweisen, wie oft eine solche Argumentation falsche Ergebnisse gezeitigt hat. Da freilich unser augenblickliches Verfahren dies in gewissem Sinne zu bestätigen scheint, sei darauf nicht weiter eingegangen. Selten war eine künstlerische Verwandtschaft deutlicher als die der letzten Phase der englischen Plastik mit der um eine Generation älteren bei Englands Nachbarn. Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts litt die Plastik in Frankreich, soviel reifer sie auch als die englische war, an derselben falschen Auffassung der griechischen und römischen Vorbilder. Sie versuchte die Wirkungen zu analysieren und ihre Ursachen auf einen gewissen Stamm von Prinzipien zurückzu-



Abb. 568. General Gordon. (Hamo Thornycroft.)

führen und verstand dabei nicht, daß die griechische Kunst nur deswegen objektiv erscheint, weil sie aus einer einheitlichen und organischen Gesellschaft herauswächst, die keinen Grund zur Unwahrhaftigkeit hat. Der griechische Bildhauer war in Wirklichkeit kaum weniger subjektiv als etwa Rembrandt. Wenn man gleichsam seine Inspiration umdreht und ihn zum Nachbeter statt zum unwissentlichen Schöpfer einer künstlerischen Weltanschauung stempelt, so bedeutet das nichts anderes als ihn aus der Stellung eines Bahnbrechers in die eines Nachläufers herabzudrücken.



Abb. 569. Artemis.
(Hamo Thornycroft.) Eaton Hall.

Der Umsturz ging auf dieselben Kräfte zurück wie die romantische Bewegung der Literatur; sein Führer war Carpeaux, ein Mann von Genie, wenn auch nicht immer von Geschmack. Sein Schüler oder wenigstens sein Nachfolger, Jules Dalou, aus Paris durch die Ereignisse des Krieges 1870 vertrieben, kam nach England und lehrte jahrelang in den Londoner Ateliers. Diese seine Lehrtätigkeit rüttelte die jungen Engländer auf und zwar in dem Grade, daß die öde Nachbeterei einer mißverstandenen klassischen Tradition, die so lange ihre nationale Kunst jeder Lebenskraft beraubt hatte, ihnen nun völlig klar wurde. Er lehrte sie die Kenntnis des Aufbaues und der Bewegung des menschlichen Körpers. Statt sich aber bloß eine hinreichende Vertrautheit mit den Hebungen und Senkungen der Körperoberfläche anzueignen, suchten sie den von der Haut bedeckten Mechanismus zu erforschen und zu beherrschen. Wie nun die Ausdrucksmittel ihnen in die Hand gegeben waren, vermochten sie auch ihren

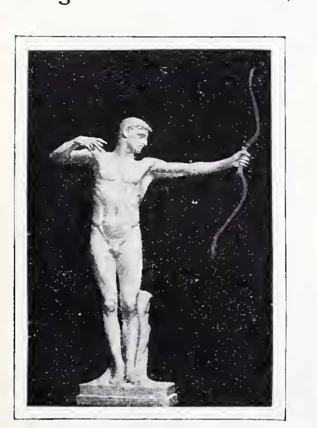


Abb. 570. Teucer.
(Hamo Thornycroft.) Tate-Galerie.
Bronze.



Abb. 571. Der Mäher. (Hamo Thornycroft.) Liverpool-Galerie. Bronze.

eigenen Gedanken, ganz unabhängig von deren Wert, klaren Ausdruck zu verleihen. So stand man schließlich an dem ersehnten Ziele, wo künstlerisches Können und künstlerische Ehrlichkeit sich begegnen.

Der erste unter den jüngeren Bildhauern, der einen eigenen Platz eroberte, war Hamo Thornycroft. Er war ein „enfant de la balle“, denn sowohl sein Vater wie seine Mutter waren Bildhauer. Die ersten Arbeiten, mit denen er auf sich aufmerksam machte, waren die „Artemis“ (Abb. 569) und „Teucer“ (Abb. 570); der letztere kam 1881 auf die Ausstellung und erregte sofort Aufsehen. Die glänzende Modellierung und die straffe Energie dieser Figur stellten sie an die Spitze der neuen Entwicklungsphase der Plastik. Eine lange Reihe von Skulpturen folgte ihr, unter denen auch nicht eine einzige völlig unbefriedigend ließ. Unter ihnen sind wundervolle Arbeiten, wie Gordon (Abb. 568), „Der Mäher“ (Abb. 571), der Bischof Goodwin in Carlisle, der Entwurf für ein Denkmal Eduards I. (Abb. 573), der niemals zur Ausführung gelangte, der merkwürdig aufgestellte Cromwell in Westminster, der Gladstone am Strand mit seinen charakteristischerweise sehr lärmenden, aber vielleicht allzu energischen Begleitern, und der Bischof Creighton (Abb. 572) in der Pauls-Kirche.



Abb. 572. Bischof Creighton. (Hamo Thornycroft.) Pauls-Kirche, London. Bronze.

Nächst Thornycroft müssen noch die Schöpfungen von Onslow Ford genannt werden. Seine künstlerische Ausbildung war ziemlich kosmopolitisch. Die erste Arbeit, die ihn bekannt machte, war ein Standbild von Rowland Hill. Ihm folgte die schöne Statue von Irving als Hamlet (Abb. 574), die Huxleys im Naturhistorischen Museum, das Shelley-Denkmal in Oxford, das Denkmal Gordons in Woolwich, das von Dr. Jowett und schließlich das wenig geglückte des Lord Strathnairn in Knightsbridge. Die Geschichte dieses letzteren Denkmals ist eine der zahlreichen Kommissionstragödien. Fords erster Entwurf war ausgezeichnet: hier stand das Pferd am Rande des Postaments, den Kopf herabgebeugt,

während sein Reiter geradeaus schaute wie beim Überblick über ein Gefecht. Die Uniform war die eines Obersten der First Life Guards; der ganze Entwurf war dem Aufbau wie der Bewegung nach eine einheitliche Leistung. Die Kommission aber bestand auf gewissen Änderungen, die dem Künstler fast das Herz brachen und die uns schließlich die verhältnismäßig ausdruckslose Gruppe geschenkt haben, wie wir sie jetzt sehen. Die Verständnislosigkeit der englischen Kommissionen bei derartigen Angelegenheiten ist geradezu erstaunlich. Was würde man von einem Patienten sagen, der einen Arzt beauftragt hat, ihm ein Bein zu amputieren und dann darauf besteht, die Operation selbst zu leiten? Trotzdem wäre das nicht alberner, als wenn eine Anzahl Generäle und Beamte durchaus ein Denkmal entwerfen wollen. Es ist eine traurige Wahrheit: fast jede Kommission, die entweder für ein Bauwerk oder für ein weniger praktisches Kunstwerk einen Entwurf zu wählen hatte, hat in England die gute Arbeit zurückgewiesen und die schlechte gewählt. Nicht als ob die englischen Architekten und Bildhauer unfähig sind — die Laien, bei denen die Entscheidungen ruhten, waren einfach nicht imstande, eine gute Arbeit zu erkennen, wenn sie sie sahen. Zum Glück hat sich in den letzten Jahren bei derartigen Angelegenheiten allmählich eine vernünftigere Behandlungsweise durchgesetzt und vielleicht ergibt sich einmal, daß das zwanzigste Jahrhundert weniger verpaßte Gelegenheiten aufzuzählen hat als das neunzehnte. Schließlich muß erwähnt werden, daß Ford einige ausgezeichnete Büsten geschaffen hat: die besten darunter sind wohl die von Sir William Orchardson und von dem verstorbenen Landschaftsmaler Ridley Corbet.



Abb. 573. Eduard I.
(Hamo Thornycroft.) Gips.

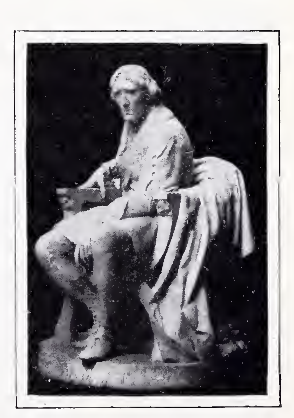


Abb. 574. Irving als Hamlet.
(Ford.) Guildhall-Galerie, London.

Von Onslow Ford findet sich leicht



Abb. 575.
Denkmal der Königin Viktoria, Manchester. (E. Onslow Ford.) Bronze und Marmor.



Abb. 576. Mütterlichkeit. Rückseite des Denkmals der Königin Viktoria, Manchester. (E. Onslow Ford.)

der Übergang zu seinem Freund und Nachbar John Mc Allan Swan, wenn auch diese beiden Künstler an sich wenig genug Gemeinsames hatten. Swan bildete sich, wie die meisten englischen Bildhauer der letzten vierzig Jahre, in verschiedenen Ländern aus und zwar dankt er Frankreich das Meiste. In England studierte er in Worcester und in jener Schule von Lambeth, die so außerordentlich viel für die Entwicklung der englischen Kunst getan hat. Man kann ihn einen Schüler von Barye und Frémiet nennen, und als solcher hat er seine Vorbilder sicherlich erreicht, wenn nicht gar übertroffen. Mehr als irgend einer seiner Rivalen hat er nach der Natur gearbeitet und niemals vergessen, daß ein lebendes Wesen eine Art konstruktives Gebilde ist, das sich nur nach Maßgabe seiner inneren Hebel und Gelenke bewegt. Trotzdem begnügt er sich nicht mit der Wiedergabe des Struktiven und seinem bewegten Ausdruck. Er modelliert die Umhüllung des Fleisches, Haut und Fell mit größerer Naturwahrheit als irgend einer der früheren Tierbildhauer, selbst seine zwei französischen Lehrer nicht ausgenommen. Swan ist einer der wenigen Modernen, der in seinem Verhältnis zur Kunst



Abb. 577. Orpheus und die Tiere. (J. M. Swan.) Gips.



Abb. 578. Orpheus und die Tiere. Rückansicht. (J. M. Swan.)

mit den Italienern der frühen Renaissance verglichen werden kann. Er ist Bildhauer, Maler, Dekorateur und ein glänzender Zeichner. Zu seinen hervorragendsten Arbeiten gehören die Gruppen: „Orpheus und die Tiere“ (Abb. 577, 578) [zweimal], „Puma und Papagei“, „Leopard und Schildkröte“ (Abb. 579) und „Fata Morgana“. Augenblicklich arbeitet er an zwei kolossalen Löwen für das Grab von Cecil Rhodes in Südafrika. Die Kunst Swans und die von Harry Bates haben vielerlei Gemeinsames. Bates, der, wie viele unserer besten Bildhauer, als Holzschnitzer begann, hat eine Begabung für die plastische Kontur, die man geradezu genial nennen kann. Leider war sein Leben nur kurz und er hat nur wenige Arbeiten hinterlassen. Die besten davon sind wohl die Reliefs „Äneas“ und „Homer“, und „Hunde an der Koppel“ (Abb. 580). Derselben Generation gehören noch an: Roscoe Mullins, dessen Hauptarbeit der Giebel des Museums zu Preston ist, George Simonds, von dem wir eine ausgezeichnete Gestalt der Aurora des Nordens, der Göttin „Gerd“ besitzen, Stirling Lee, der Schöpfer der Reliefs an der St. George's Hall in Liverpool, Lucchesi, ein Anglo-Italiener, der Schöpfer einer Figur „Schicksal“ und einer „Flucht der Phantasie“, und Pomeroy, ein Schüler Dalous in Lambeth, dem wir außer zahlreichen Figuren und dekorativen Skulpturen das schöne Denkmal von Burns in Paisley verdanken.

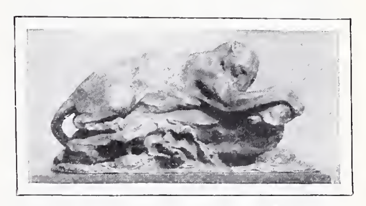


Abb. 579. Leopard und Schildkröte. (J. M. Swan.) Bronze.

Die hervorragendste Erscheinung unter den Bildhauern einer etwas späteren Zeit, die noch auf der Sonnenseite der Fünfzig stehen, ist George Frampton, ein Schüler von Lambeth und Paris. Er begann im Jahre 1884 in der königlichen Akademie auszustellen und ist ihr auch treu geblieben; seine „Söhne der Wölfin“ (Romulus und Remus von dem Hirten Faustulus heimgebracht) „Mysteriarch“, „Lamia“, „Dame Alice Owen“ (Abb. 582) und viele andere ausgezeichnete Arbeiten von ihm hat man dort zuerst gesehen. Er nimmt als



Abb. 580. Hunde an der Koppel. (Harry Bates.) Tate-Galerie. Gips.

Bildhauer einen durchaus eigenen Platz ein und seine Vorzüge wie seine Mängel unterscheiden ihn scharf von seinen Zeitgenossen. Kein anderer Bildhauer aus seiner Generation kommt ihm in der Fähigkeit gleich, in seinen Gestalten sowohl die geistige Bewegung wie das Empfinden zum Ausdruck zu bringen. Andererseits fehlt seinen Entwürfen seltsamerweise manchmal jene organische Verbindung der einzelnen Teile, die in seinen besten Arbeiten so harmonische Wirkungen erzielt. Zahlreiche vorzügliche Skulpturen dekorativer Art stammen von ihm und wenn heute in England die Öffentlichkeit den künstlerischen Fragen etwas verständnisvoller gegenübersteht, so ist das nicht zum wenigsten sein Verdienst. Zu seinen besten Denkmälern gehören das von Charles Mitchell in Newcastle, das Standbild Lord Salisburys in Hatfield und das von Quintin Hogg in Regent Street, wo die Enge des Platzes und der knappe Umriss der Komposition einander ergänzen.



Abb. 581. Herzog von Devonshire. (J. Goscombe John.) Eastbourne.

Goscombe John, ein anderer Schüler von Lambeth, gehört gleichfalls hierher. Er begann als Holzschnitzer und errang sich schon in verhältnismäßig jungen Jahren die goldene Medaille der kgl. Akademie. Seine Stärke liegt in der sorgfältigen Modellierung, die er oft zu einer erstaunlichen Vollendung gebracht hat; eines der besten Beispiele hierfür ist der Torso seines „Morpheus". Ein „Johannes der Täufer", die sitzende Gestalt des Herzogs von Devonshire in Eastbourne (Abb. 581) und die „Elfe" (Abb. 584) seien als weitere tüchtige Arbeiten von ihm genannt. Pegram (Abb. 588), Alfred Drury und Albert Toft haben alle die Aufgaben befriedigend gelöst, die ihnen weit reichlicher zuströmten als den englischen Bildhauern einer älteren Generation. Vor allen Dingen hat Drury unseren Städten seinen Stempel aufgedrückt; seine hervorragendsten Arbeiten sind die Skulpturen an dem neuen Kriegsministerium (Abb. 586) und das Denkmal von Joseph



Abb. 582. Dame Alice Owen. (George Frampton.)



Abb. 583. Der Gürtel.
(W. R. Colton.) Tate-Galerie.



Abb. 584. Die Elfe.
(J. Goscombe John.)

Priestley in Leeds (Abb. 587), wo er auch zeigen konnte, daß die im eminentesten Sinne praktischen Schöpfungen Träger echter Kunst sein können. Der Hauptplatz in Leeds besitzt nämlich die beste dekorative Plastik in ganz England; die Leute, die für den heutigen Anblick des Parlaments-Platzes in Westminster verantwortlich sind, müßten vor dieser Gruppe schamrot werden. Hier steht im Mittelpunkt das Denkmal des schwarzen Prinzen von Brock, umgeben von acht elektrischen Kandelabern von Drury, deren Lampen von herrlichen nackten Frauengestalten gehalten werden (Abb. 600). Die ganze Gruppe wird von vier kolossalen Figuren, von Drury und H. C. Fehr, abgeschlossen. Tofts beste Arbeiten sind eine „Viktoria" (Abb. 591) und eine „Beschaulichkeit".



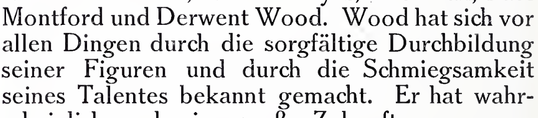
Abb. 585
Image Finder.
(W. R. Colton.)

Unter den jüngeren Bildhauern finden wir in B. McKennal und W. R. Colton (Abb. 585) zwei Meister von ungewöhnlichem Können. Der erstere ist der Sohn eines schottischen Bildhauers, der nach Australien auswanderte, wo sein Sohn 1865 geboren wurde. Seine Ausbildung erhielt er in London und voll-

endete sie in Paris. Im Alter von vierundzwanzig Jahren siegte er in dem Wettbewerbe um die Ausschmückung des Regierungsgebäudes in Melbourne. Zu seinen besten Figuren gehören die „Circe“ (Abb. 589), „For She sitteth on a Seat in the High Places of the City“ und die „Verwundete Diana“. Die letztere gehört der Tate-Galerie, die auch in der Gruppe „Die Erde und die Elemente“ ein plastisches Kleinod im Stile Rodins besitzt. Die Ausbildung Coltons verlief streng akademisch: Lambeth, die königliche Akademie, Paris. Seine besten Werke sind bis heute: „Image Finder“ (Abb. 585), „Der Gürtel“ (Abb. 583) und der „Lenz des Lebens“, die beiden letzteren in der Tate-Galerie. Derselben Generation gehören an: A. G. Walker, zu dessen Hauptwerken wir den „Dorn“ (Abb. 590), „Schlaf“ und ein schönes Relief „Die letzte Plage“, zählen, J. Wenlock Rollins, Gilbert Bayes, Taubman, Paul



Abb. 586.
Gruppe vom Kriegsministerium.
(Alfred Drury.)



Montford und Derwent Wood. Wood hat sich vor allen Dingen durch die sorgfältige Durchbildung seiner Figuren und durch die Schmiegsamkeit seines Talentes bekannt gemacht. Er hat wahrscheinlich noch eine große Zukunft.

Etwas abseits von diesen Bildhauern steht Havard Thomas, der Schöpfer einer wundervollen Figur eines „Sklaven“ und der vielbesprochenen Gestalt des „Lycidas.“ Ehe wir diese Schöpfung als wirkliches Kunstwerk anerkennen oder ablehnen, gilt es folgende Fragen zu beantworten: Genügt in der Plastik selbst die glänzendste Modellierung, um ein wirkliches Kunstwerk zu schaffen und für die totale Abwesenheit eines organischen Entwurfes zu entschädigen? Oder kurz gesagt: bedeutet gute Naturnachahmung auch wirklich Kunst? Die Antwort liegt in der Frage selbst.

In Schottland und Irland hat die Skulptur bis jetzt noch wenig Gelegenheit zu frischer Entwicklung gehabt. Besonders in Schottland ist sie ziemlich schwächlich und uninteressant geblieben, wenn auch in den letzten



Abb. 587.
Joseph Priestley.
(Alfred Drury.)



Abb. 588. Fortuna.
(F. Pegram.)



Abb. 589. Circe.
(Bertram McKennal.)



Abb. 590. Der Dorn.
(A. G. Walker.)

zehn oder zwanzig Jahren Spuren eines Aufschwunges nicht ganz gefehlt haben. Von den lebenden Künstlern haben McGillivray und Birnie Rhind ausgezeichnete Arbeiten geschaffen. Die Figuren des letzteren an der Fassade der schottischen National-Porträt-Galerie sind in ihrer Art wirklich sehr gut (Abb. 597). Dublin hat mehr Glück gehabt als Edinburg. Während die Figuren entlang der Prince's Street geradezu lächerlich schlecht sind, besitzen die an den höher gelegenen Plätzen der irischen Hauptstadt fast alle gewisse Qualitäten. Ein Denkmal Tom Moores aus Blei freilich ist geradezu eine Schmach. Foley aber, ein Irländer, hat für seine eigene Vaterstadt vorzügliche Sachen gearbeitet und wenigstens das Denkmal Parnells von dem verstorbenen Augustin St. Gaudens verspricht nicht allzu konventionell zu werden. Inzwischen hat die Stadt ein Denkmal der verstorbenen Königin Viktoria von dem jungen irischen Bildhauer John Hughes erhalten, das wirklich außerordentlich beachtenswert ist (Abb. 593). Der dreikantige Sockel ist mit unvergleichlichem Geschmack komponiert

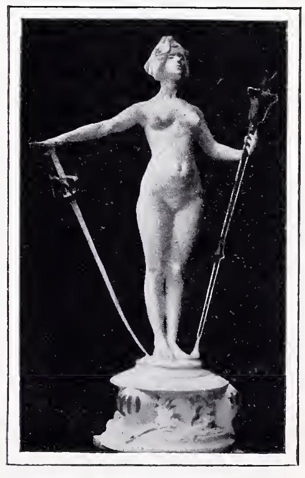


Abb. 591. Viktoria. (Albert Toft.)



Abb. 592. St. Georg.
(H. C. Fehr.)

und der ganze Aufbau vereinigt kräftige Eigenart mit hervorragender technischer Durchbildung in hohem Grade.

Bis jetzt habe ich in diesem Kapitel eine Anzahl Künstler besprochen, die von mehr als gewöhnlichem Talent und von einem Können waren, das weit über dem bis dahin von der englischen Plastik erreichten Niveau stand. Es gilt nun noch einen Künstler zu nennen, dessen Genie, wie in einer älteren Generation das von Stevens, ihm einen Platz weit abseits von allen seinen Zeitgenossen verschafft. Alfred Gilbert, der Sohn eines Musikers, besuchte die South Kensington Schule, dann die École des Beaux Arts, studierte in Rom und bei Sir Edgar Boehm. Mit einer Gruppe „Mutter und Kind“ machte er sich zuerst bekannt. Ihr folgte ein „Ikarus“ (Abb. 595), eine der schönsten Kompositionen, die je ein Bildhauer geschaffen hat, Büsten von J. S. Clayton, Watts und Baron Huddleston, das Denkmal der Königin Viktoria für Winchester (Abb. 598, 599), das Grabmal Fawcetts in Westminster, das prachtvolle Howard-Standbild in Bedford, der Shaftesbury-Gedenkbrunnen, das Denkmal für den Herzog von Clarence in Windsor (Abb. 594) und die merkwürdige, aber äußerst reizvolle Gruppe auf dem Hochaltar der Kathedrale von St. Albans (Abb. 567). Außer diesen bedeutenderen Arbeiten schuf Gilbert eine große Anzahl kleinerer Skulpturen (Abb. 596) und eine Menge dekorativer Entwürfe, wie das Geschenk der Offiziere der Armee für die Königin Viktoria bei ihrem ersten Jubiläum, bis herab zu solchen Kleinigkeiten wie Petschaften. Eines der schönsten Petschafte ist das der Lady de Vesci.



Abb. 593.
Denkmal der Königin Viktoria, Dublin.
(John Hughes.)

Gilbert ist unter den heute lebenden britischen Bildhauern die stärkste Individualität. Auf der Höhe seines Schaffens bedeutete jeder neue Auftrag für ihn ein neues Problem mit einer ganzen Reihe künstlerischer Möglichkeiten daneben. Während



Abb. 594. St. Georg vom Grabmal des Herzogs von Clarence, Windsor. (Alfred Gilbert.)



Abb. 595. Ikarus. (Alfred Gilbert.) Bronze.



Abb. 596. Tragödie und Komödie. (Alfred Gilbert.) Bronze.

er es durcharbeitete, keimten in seinem Hirn allerhand Ideen ästhetischer und technischer Art, und daher ging die Ausführung schließlich oft so langsam vor sich, daß die Geduld der Auftraggeber aufs stärkste angespannt wurde. Infolgedessen verkörpert vielleicht keine einzige seiner hervorragenderen Schöpfungen seine künstlerische Persönlichkeit völlig. Als Beweis mag die Büste des Baron Huddleston gelten. Ihre erste Konzeption ging auf eine Art Illusionswirkung aus: eine emaillierte Bronze, die in ihren Effekten an die farbige Terrakotta-Büste von Colley Cibber in der Porträt-Galerie erinnert (Abb. 550). Zu diesem Vorwurf kehrte er später bei dem Altar für St. Albans zurück, den er dabei schließlich unvollendet ließ. Das rein technische Können Gilberts ist nicht geringer als das von Cellini; nur soweit es sich um das handelt, was wir etwa den äußerlichen Schliff einer Arbeit nennen können, finden wir mancherlei auszusetzen. Gibst du ihm unbeschränkte Vollmacht, so wird er sicherlich ein Meisterwerk schaffen: nur leider ist dies nicht immer das Meisterwerk, das du gerade wünschst. Der Shaftes-

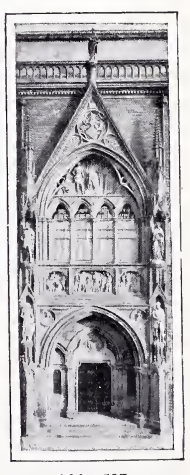


Abb. 597. Portal der Schottischen Porträt-Galerie. (Birnie Rhind.)

bury-Brunnen ist wundervoll; in Silber getrieben, auf einem runden Eßtisch, wäre seine Schönheit ganz am rechten Platz. An der „ungeheilten Narbe“, die man Piccadilly Circus nennt, ist seine Schönheit einfach verloren und der Platz ist nur zur



Abb. 598. Denkmal der Königin Viktoria, Winchester, Vorderseite. (Alfred Gilbert.)

Hälfte ausgefüllt. Ebenso steht es mit dem Clarence-Grabmal in Windsor. Der Sarkophag ist wundervoll und das Gitter herrlich, aber sie zerstören ihre Wirkungen gegenseitig. Das Gitter verdeckt den Sarkophag fast ebenso unsinnig, wie das Bronzegitter den Heinrichs VII. in seiner Kapelle zu Westminster, während der Sarkophag wieder die Lücken des Gitters versperrt und eine

volle Würdigung seiner köstlichen Zeichnung verhindert. Die größte Tragödie eines Künstlers ist es, wenn er einfach nicht fähig ist, seine inneren Gesichte in Wirklichkeit umzusetzen. Der echte Künstler nutzt sich, wie echtes Gold, beim Gebrauch

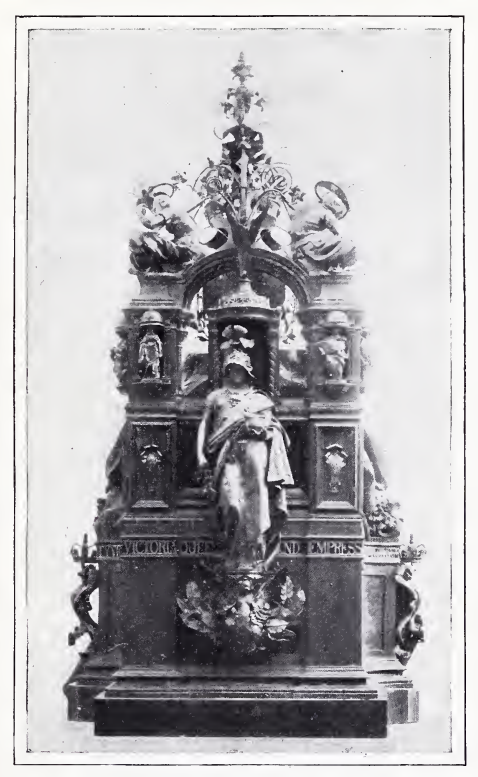


Abb. 599. Denkmal der Königin Viktoria, Winchester, Rückseite. (Alfred Gilbert.)

zu schnell ab. Man muß ihn ein wenig legieren, um ihn für die irdischen Zwecke passend zu machen, um ihn in Stand zu setzen, seine Hand selbst dann von einem Meisterwerk zu lassen, wenn es sich wirklich vielleicht noch verbessern ließe. Beim Streben nach absoluter Vollendung welkt die erste Inspiration nur allzu oft dahin, und nicht jedem ist es gegeben, wie Alfred Stevens,

zu gleicher Zeit ein nie irrender Kritiker seiner selbst und ein schöpferisches Genie zu sein. Wer Gilberts Schaffen verfolgt hat, wird diejenigen seiner Arbeiten niemals ohne tiefen Schmerz betrachten, die Konzeptionen geblieben sind und keine Gestalt angenommen haben, es sei denn in jenen schwachen Konturen, die ihre Pracht nur gleichsam ahnen lassen.

Literatur zu den Kapiteln XIX, XX und XXI.

Prior, E. S., and Gardner, A., English Mediæval Sculpture. Architectural Review, vols. XII—XVII. — James, M. R., The Sculpture in the Lady Chapel at Ely. — Archæologia, vol. LIX, The Sculpture on Wells Cathedral. — Spielmann, M. H., British Sculpture and Sculptors of To-day. 1901. — Colvin, Sidney, The Drawings of Flaxman in the Gallery of University College, London, with a notice of his life. 1876. — Monkhouse, C., The Works of J. H. Foley. 1875. — Raymond, A. J., Life of Chantrey. 1904. — Armstrong, W., Alfred Stevens. 1881. — Stannus, H., Alfred Stevens. 1891. — Dictionary of National Biography. — Art Union Journal, Art Journal, Architectural Review.



Abb. 600. Fuß eines Kandelabers.
(Alfred Drury.)

NAMENVERZEICHNIS

E

F

H

I

M

S

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Verzeichnis der Abbildungen

Verzeichnis der Abbildungen

Der Verleger spricht den folgenden Herren Photographen für die Überlassung von Photographien und Negativen zur Herstellung der nachstehend angeführten Abbildungen seinen besten Dank aus:

Messrs. Frith & Co., Ltd., Reigate: Abb. 22, 26, 31, 43, 44, 45, 47, 54, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 81, 83, 84, 85, 88, 89, 90. 92, 93, 94, 97, 98, 100, 101, 103, 104, 105, 114, 116, 120, 123, 125, 126, 127, 128, 131, 132, 133, 135, 138, 146, 148, 151, 154, 162, 163, 167, 177, 180, 186, 196, 197, 203, 517, 547. Messrs. William M. Spooner Co., London: Abb. 38, 41, 46, 50, 76, 82, 91, 102, 103, 108, 115, 117, 118, 119, 130, 134, 140, 141, 150, 152, 157, 158, 168, 200, 211, 213. Mr. W. Lawrence, Dublin: Abb. 4, 8, 49, 52, 77, 78, 79, 166, 193, 264. Messrs. Valentine & Sons, Ltd., Dundee: Abb. 21, 165, 227. Messrs. Fredk. Hollyer, London: Abb. 417, 418, 423, 424, 500, 565, 566. J. Caswell Smith, London, Abb. 428; Albert Hester, Clapton, Abb. 214; A. R. Hogg, Belfast, Abb. 224; Arthur Pitcher, Abb. 541; Emery Walker, Abb. 399; G. W. Wilson & Co., Aberdeen, Abb. 222; Sir Cuthbert Quilter, Bart., Abb. 436; Fine Arts Society, Verleger der Abb. 445 und Messrs. Dowdeswell & Dowdeswell, Eigentümern und Verlegern der Abb. 438.

